
AEVUM ANTIQUUM

ISTITUTO DI FILOLOGIA CLASSICA E DI PAPIROLOGIA

n.s. **4**

2004

Direttore
MARIO CANTILENA

Segreteria di redazione
ANTONETTA PORRO
SILVIA BARBANTANI

ESTRATTO

V&P

ERMANNO MALASPINA

I FONDALI TEATRALI NELLA LETTERATURA LATINA
(Riflessioni sulla *scaena* di *Aen.* I 159-169)*

and over head up grew
insuperable highth of loftiest shade,
cedar, and pine, and fir, and branching palm,
a Sylvan Scene, and, as the ranks ascend,
shade above shade, a woody theatre
of stateliest view.

(John Milton, *Paradise Lost* IV 137-142)

1. *Il teatro come 'spazio scenico' in Virgilio*

I rapporti fra Virgilio ed il teatro costituiscono, come è noto, un argomento di studio privilegiato da tempo, sia che si esaminino nel testo citazioni e riprese intertestuali desunte da autori di teatro (di solito tragico), greco o latino, sia che, più in generale, si diriga l'attenzione ai rapporti di genere intercorrenti, a partire dal caso emblematico della 'tragedia' di Didone nel libro IV dell'*Eneide*¹.

La mia analisi della presenza del teatro in Virgilio si muove invece in un terreno affatto diverso, più limitato e, per questo, meno studiato dalla critica. Con *teatro* non intendo infatti né il genere letterario né i precedenti allusivi, ma il *luogo* stesso della rappresentazione scenica². Che Virgilio conosces-

* Non essendo io un archeologo di professione, il primo ringraziamento spetta a Gilles Sauron, docente di archeologia romana alla Sorbona ed al *Comité des travaux historiques et scientifiques*, che mi ha aperto alcune preziose prospettive in un campo di studi per me nuovo (l'interesse per *Aen.* I 159-169 è nato infatti a margine delle mie ricerche sulle tipologie dell'*ekphrasis* di paesaggio). Per i rapporti tra Virgilio ed il teatro ho molto profittato di una chiacchierata triestina di qualche anno fa con Marco Fernandelli, così come utile è stato il dibattito svoltosi a Milano dopo la mia relazione nella giornata dell'11 V 2006. Ringrazio infine Giovanna Garbarino, Raffaella Tabacco, Andrea Balbo ed ancora Marco Fernandelli per aver riletto il mio testo, apportandovi significative migliorie. Naturalmente, errori ed imprecisioni restano solo a mio carico.

¹ La bibliografia su questi temi è enorme. Per un primo riscontro di massima rinvio a Harrison 1989, Martina 1990 e Hardie 1997. Per lo specifico rapporto Virgilio-tragedia in *Aen.* IV, autentiche 'bussole' sono stati per me i recenti e documentati Fernandelli 2002a e Fernandelli 2003, cui rimando anche sul versante bibliografico, molto aperto alle tematiche della scuola di Costanza.

² Il teatro come 'spazio scenico', che con la sua forma fisica determinata preordina le modalità di fruizione e giudizio dello spettacolo teatrale da parte del pubblico, è stimolante campo d'indagine dell'estetica contemporanea: si vedano Nicoll 1971 e Cappelletto 2000. Significativa per la nostra indagi-

se bene questa tipologia architettonica, in tutte le sue forme, è certificato dall'analisi delle occorrenze di *cavea*³, *theatrum*⁴, *proscenium* e *scaena*⁵. In primo luogo, infatti, il poeta, nel descrivere con voluto anacronismo il teatro in costruzione a Cartagine⁶, mostra di avere ben presente la modalità tipica dei Romani, quella cioè di edificare «una struttura edilizia in tutto o in parte autoportante»⁷, senza sfruttare come in Grecia un avvallamento naturale per disporvi i *cunei* degli spettatori. Tuttavia, neppure questa seconda tipologia è ignota a Virgilio, che ambienta i *ludi* del libro V dell'*Eneide* in uno spiazzo pianeggiante, circondato da pendici naturali su cui si pongono gli spettatori⁸. Infine, anche la *frons scaenae*, il fondale davanti a cui gli attori recitavano sul *pulpitum*, si merita accenni precisi, sia con il riferimento «a dispositivi scenici – scene mobili e sipario»⁹ di *georg.* III 24-25 sia con la menzione nell'*Eneide* delle enormi colonne che avrebbero decorato la *scaena* del già citato teatro di Cartagine: su queste due distinte modalità costruttive della *frons scaenae* avremo occasione di tornare al § 5.

ne è, come vedremo (§ 5.), in particolare la riflessione sulla 'cornice', da intendersi «come 'cornice scenica' in quanto limite fisico della scena; come 'cornice dell'azione', quando ambienta la vicenda da un punto di vista narrativo; come 'inquadratura', che è il modo di determinare la distanza e la profondità rispetto alle quali va collocato lo spettatore; infine, come 'sfondo culturale', che giunge a comprendere la recensione dello spettacolo» (Cappelletto 2000, p. 1).

³ *Aen.* V 340; VIII 636. Delle dieci occorrenze di *cuneus* due sole sono nel senso di 'gradinata', 'platea' (*georg.* II 509; *Aen.* V 664). È in accezione teatrale anche almeno una delle due occorrenze di *aulaea* (*georg.* III 25, su cui cfr. *infra* § 5); per la seconda (*Aen.* I 697) rinvio al dotto esame di Fernandelli 2002b, pp. 8-10.

⁴ *Aen.* I 427; V 288; V 664. Sebbene metricamente accettabile, *amphitheatrum* non compare in Virgilio, ma il suo senso è supplito dal semplice *theatrum* nelle due occorrenze del libro V, come vedremo alla n. 8.

⁵ *georg.* II 381; III 24; *Aen.* I 164; I 429; IV 471.

⁶ *Aen.* I 427-429: *hic alia theatri ll fundamenta locant alii, immanisque columnas ll rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris*. Seguendo Città del Vaticano, Vat. lat. 3225 (le *schedae* di Fulvio Ursini), Ribbeck e poi Sabbadini leggono *lata theatri ll fundamenta petunt*, per evitare la ripetizione dell'aggettivo, Bentley propose un ottimo *apta* per l'*alta* del v. 429.

⁷ Scagliarini Corlàita 1990, p. 57, cui rinvio per un'analisi generale del passo e delle implicazioni ideologiche dell'anacronismo. La tipologia autoportante in muratura, che per noi è quella *standard* nell'architettura romana, nacque in realtà solo nel I sec. a.C.; suo modello, ripreso e riadattato nelle numerose fondazioni provinciali, fu il teatro di Marcello, iniziato da Cesare e terminato per i *ludi saeculares* del 17 a.C. (quindi due anni dopo la morte del poeta: cfr. *infra* n. 102). Autoportante era stato però anche il primo teatro in muratura di Roma, quello dedicato da Pompeo nell'anno 55, la cui *cavea* fungeva da scalinata per il sovrastante tempio di *Venus Victrix* (cfr. *infra* n. 102, anche per il teatro provvisorio di Scauro). Quanto alle strutture provvisorie che si utilizzarono sino al 55 a.C., è stata avanzata l'ipotesi che non fossero sempre autoportanti e che potessero invece utilizzare particolari architettonici esistenti, ad esempio le gradinate di un tempio, come *cavea* (così Goldberg 1998 per spiegare il famoso 'fiasco' dell'*Hecyra* nei *Megalenses* del 165 a.C.).

⁸ vv. 286-289. È vero (Scagliarini Corlàita 1990, p. 57) che in questo caso, più che ad un teatro, il contesto rinvia a un circo o ad un anfiteatro, sia per il tipo di spettacolo che si svolge nell'arena sia per i particolari della descrizione (l'uso di *circus* ai vv. 109; 289; 551; si è detto alla n. 4 che Virgilio non usa *amphitheatrum*). Resta tuttavia il fatto che il luogo non è pensato come struttura autoportante, ma come avvallamento naturale.

⁹ Scagliarini Corlàita 1990, p. 58.

Il *dossier* su 'Virgilio ed il teatro come spazio scenico' si chiude di solito a questo punto e non meriterebbe, sulla base dei passi sin qui esaminati, ulteriori approfondimenti. Non è un caso, infatti, che la più studiata occorrenza di *scaena* in Virgilio non abbia a che fare con lo 'spazio scenico' e la forma del teatro, ma con i contenuti delle rappresentazioni tragiche: mi riferisco alla nota menzione di un *Agamemnonius scaenis agitatus Orestes* cui è assimilato il delirio di Didone innamorata (*Aen.* IV 471), forse il più raffinato caso di sovrapposizione epica-tragedia attuato da Virgilio nell'*Eneide*, quanto a genere letterario e quanto ad orizzonte d'attesa del lettore-spettatore¹⁰.

2. La scaena dello sbarco di Enea in Africa (*Aen.* I 159-169): il testo e le fonti

A mio avviso, però, il *dossier* andrebbe completato esaminando anche l'ultima attestazione di *scaena* in Virgilio rimasta, lontana – apparentemente – da connessioni con il teatro come 'spazio scenico'¹¹, quella cioè presente nell'*ekphrasis*, peraltro notissima, dell'insenatura nella costa cartaginese ove i Troiani approdano, nel libro I dell'*Eneide*.

Prima però di affrontare *ex professo* il significato 'teatrale' di questa *scaena* (§ 5.), conviene riassumere per sommi capi lo *status quaestionis* e le principali conclusioni cui la critica è arrivata: Enea, terminata la tempesta, trova rifugio con le sette navi rimastegli in un porto naturale su una costa a lui ignota.

Est in secessu longo¹² locus: insula portum
efficit obiectu laterum, quibus omnis ab alto
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos¹³.
Hinc atque hinc vastae rupes geminique minantur
in caelum scopuli¹⁴, quorum sub vertice late

160

¹⁰ Sulla portata innovativa di questa similitudine teatrale rinvio a Harrison 1989, pp. 5-6, Fernandelli 2002a e Fernandelli 2003, pp. 30-37. In particolare Fernandelli 2002a, p. 161 nota che «l'esperienza in atto si definisce come momento in cui si collegano, nella mente del lettore, un vedere 'epico' in atto (vedere nella 'traduzione visiva' della similitudine epica) e un vedere 'tragico' rivissuto (l'effettiva esperienza di quei medesimi contenuti a teatro)».

¹¹ Proprio per questa ragione essa non è presa in considerazione da Scagliarini Corlàita 1990.

¹² «In a retreating inlet [...] but the word *secessus* suggests also a place where tired men could rest» (Conway 1935, *ad l.*).

¹³ Rostagni 1961, *ad l.*: «Si divide in 'cerchi' (*sinus*) che via via retrocedono (oppure si divide contro le apparte 'frastagliature' della baia stessa)» (cfr. anche Henry 1878, pp. 444-455; Conington 1881⁴, *ad l.*). *georg.* IV 420 presenta un'immagine molto simile a proposito della grotta di Proteo: *cogitur inque sinus scindit sese unda reductos*. Della Corte 1972, pp. 83-84 ritiene più antica la versione dell'*Eneide*, perché meglio incastonata nella descrizione e più funzionale, mentre quella delle *Georgiche* «rivela la rielaborazione della seconda edizione» (p. 83; cfr. anche Austin 1971, p. 73).

¹⁴ «Either the *rupes* are a line of cliffs and the *scopuli* the peaks at its extremities, or –*que* is explanatory and *geminis scopuli* defines the *rupes* more precisely» (Austin 1971, p. 73; Williams 1972, *ad l.* richiama *Aen.* III 535, *geminio demittunt brachia muro ll turriti scopuli*).

aequora tuta silent; tum¹⁵ silvis scaena coruscis
desuper, horrentique atrum nemos imminet umbra. 165
Fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum¹⁶;
intus aquae dulces vivoque sedilia saxo¹⁷,
Nympharum domus. Hic fessas non vincula navis
ulla tenent, unco non alligat ancora morsu.

Prima che Enea – reso edotto sulla sua situazione dalla madre, apparsagli in figura di cacciatrice – parta alla volta di Cartagine in compagnia di Acate, Virgilio ripropone ancora brevemente la medesima scena (vv. 310-312):

Classen in convexo nemorum sub rupe cavata 310
arboribus clausam circum atque horrentibus umbris¹⁸
occulit

Questa *ekphrasis* in forma digressiva¹⁹ è, come si è detto, una delle più note e studiate dell'*Eneide*²⁰: già da tempo ed a più riprese la *Quellenforschung* ne ha individuato i modelli nell'epica greca; ci si è soffermati anche sulla fortuna e

¹⁵ Tum secondo Williams 1972, *ad l.* «means further backwards and upwards as you look from the harbour», mentre per Austin 1971, p. 73 il senso è solo «transitional (and furthermore)».

¹⁶ *Scopulis pendentibus* potrebbe essere dativo retto da *adversa* (Conington 1881⁴, *ad l.*; Rostagni 1961, p. 17: allora gli *scopuli* sarebbero i medesimi del v. 163, *di fronte* alla grotta); oppure ablativo – assoluto, di qualità o di materia – collegato con *antrum* (Henry 1878, p. 465; Cupaiuolo 1957, *ad l.*; Williams 1968, p. 638; Austin 1971, p. 74: si tratterebbe quindi di nuovi *scopuli*, che incombono *sopra* la grotta). Quest'ultimo è sicuramente il senso dell'ablativo in due *loci* che sono stati proposti come modelli: il verso tragico arcaico anonimo *per speluncas saxis structas asperis pendentibus* (74 Ribbeck, in Cic. *Tusc.* I 37) e *speluncas [...]* *saxis pendentibus structas* di Lucr. VI 195. Nel corso della nostra ricerca (§ 4.2.) tornerà importante questo punto.

¹⁷ Cfr. Ov. *met.* V 317 (*factaque de vivo pressere sedilia saxo*); XIV 713; *fast.* V 661; Tac. *ann.* IV 55 (Austin 1971, p. 74; Williams 1972, *ad l.*). La grotta sarebbe all'asciutto secondo Della Corte 1972, p. 84, come quella di Proteo nelle *Georgiche*.

¹⁸ La stessa formula ricompare in *Aen.* III 229-230, durante l'episodio delle Arpie: *Rursum in secessu longo sub rupe cavata // arboribus clausa circum atque horrentibus umbris (clausam codd.)*. «Si può supporre che il poeta, in una fase di rielaborazione dell'episodio, abbia voluto collegare insieme le due soste dopo la tempesta» (Paratore 1978, *ad l.*; ma il Ribbeck, seguito ad esempio dal Mynors, ha proposto di espungere il v. 230).

¹⁹ *Descriptio* («die fortschreitende Handlung stockt», Heinze 1915³, p. 396) *per parebasin* (riprendo la nota definizione di Barchiesi 1987, p. 61: «nel senso che non dipende direttamente da premesse poste in precedenza, ma viene presupposta asindeticamente, per così dire, come un elemento imprevedibile e autonomo»). Lo schema iniziale *Est locus...* esiste in latino già in Enn. *ann.* 23 V³ (= 20 Sk.) e si ritrova più volte nell'*Eneide* (e.g. I 12 ss.; 441 ss.; 530 ss.; IV 480 ss., cfr. Austin 1971, pp. 34; 71). La bibliografia sul tema dell'*ekphrasis* virgiliana è assai ampia: per un primo approccio rinvio a Ravenna 1985 (cfr. anche *infra* n. 27). Il punto sull'*ekphrasis* in generale negli scrittori classici in Fowler 1991 ed in Ravenna 2006.

²⁰ Già Heyne 1832⁴, pp. 225-228 vi dedicava un apposito *Excursus*, «cum de hac loci [...] descriptione in diversas abierint sententias interpretes» (p. 225, cfr. *infra* n. 23). Tra i titoli citati in bibliografia, purtroppo non sono riuscito a reperire Cartault 1926, Gallais - Thomas 1997 (cfr. *infra* n. 36) e Thomas 2001, oltre ad alcuni studi monografici di fine Ottocento-inizio Novecento (Weyland 1891; Koch 1904; Freytmans 1909).

sui numerosi influssi che questi versi hanno avuto su tutta la letteratura posteriore, non solo latina²¹; qualche anno fa l'*ekphrasis* è stata analizzata anche dal punto di vista dell'estetica della ricezione²², mentre è dal tempo di Servio che si discute se la *descriptio* sia del tutto immaginaria (*topothesia*) o rinvii ad un porto realmente esistente (*topographia*)²³.

Quanto alle fonti, Virgilio ha agito molto liberamente: dei numerosi passi portati a confronto dalla critica, tanto di Omero²⁴, riferimento paradigmatico dei primi sei libri con l'*Odissea*²⁵, quanto di Apollonio Rodio²⁶, nes-

²¹ Cfr. Henry 1878, pp. 440-443; Schnayder 1930, pp. 59-61; Reeker 1971, pp. 12-19; Cova 1972, pp. 16-36. Oltre a Plin. *epist.* VI 31, 16-17 (con la descrizione del porto artificiale di Traiano a *Centum Cellae* - Civitavecchia), si ricordano Lucan. II 616-618; Rut. Nam. I 239-242; Claud. *carm. min.* 5; Tasso, *Gerus. lib.* XV 42-43 (che segue molto da vicino il testo virgiliano, con precise riprese lessicali, compreso il termine *scena*, «sovrà ha di negre selve opaca scena», 43, 2); Milton, *Paradise Lost* IV 133-143 (il giardino dell'Eden, cit. *supra* in esergo).

²² Leach 1988, pp. 27-36, preceduta in qualche modo da Schnayder 1930, pp. 49-59. Simile l'impostazione di Reeker 1971, pp. 19 ss. e di Segal 1981 (ma quest'ultimo con scarso interesse alla nostra *ekphrasis*).

²³ Serv. *Aen.* I 159: *Topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus. Ne autem videatur penitus a veritate discedere, Hispaniensis Carthaginis portum descripsit. Ceterum hunc locum in Africa nusquam esse constat, nec incongrue propter nominis similitudinem posuit. Nam τοπογραφία est rei verae descriptio.* Si tratta di *topothesia*, tra gli altri, per Conington 1881³, *ad l.*; Heinze 1915³, p. 250 (cit. *infra* n. 29); Schnayder 1930, pp. 59-65; 70-77; Conway 1935, *ad l.*; Rostagni 1961, *ad l.*; Austin 1971, p. 71; Reeker 1971, pp. 36-37; Lavagne 1988, p. 457; Nelis 2001, p. 72. Le proposte di identificazione con un luogo reale della costa presso Cartagine sono rifiutate da Schnayder 1930, pp. 70-77 e Della Corte 1972, p. 83, ma in occasione del convegno Jürgen Blänsdorf mi ha ribadito di aver visto personalmente nei pressi di Cartagine un'insenatura che rispettava alla lettera le indicazioni di Virgilio (così è riportato pure in Heyne 1832⁴, pp. 227-228 ed altrove). Anche Della Corte, tuttavia, non escludeva un ricordo di un porto reale, quello però di Alessandria, per una «analogia – basata sul parallelismo Didone e Cleopatra» (p. 85). Al di là della precisa *differentia verborum* di Servio, invenzione e realtà, *topothesia* e *topographia* appaiono spesso inestricabilmente unite (cfr. Heyne 1832⁴, pp. 226-228; Malaspina 1990); questa prospettiva di analisi, in ogni caso, ha solo scarsa attinenza con l'argomento principale del presente studio.

²⁴ «Die Fülle der Bezeichnungen zu Homer im 1. Buche der Aeneis ist so groß, daß sich Vergils Ordnungsprinzip in der Tat nicht ganz einfach erkennen läßt» (Knauer 1964, p. 152); «Vergil fast nie eine Szene ohne weiters übernimmt» (Reeker 1971, p. 16).

²⁵ Dal classico repertorio di Knauer 1964, p. 373 i richiami «strutturali» risulterebbero quelli a V 400-493 (arrivo di Ulisse a Scheria, l'isola dei Feaci, dopo una furiosa tempesta) ed a X 133-143 (l'approdo nell'isola di Circe); suggestioni precise («Detail», Knauer 1964, p. 58 n. 2) derivano però anche dalla terra dei Ciclopi (IX 116-151: è l'unico luogo omerico in cui il porto è chiuso da un'isola), dal paese dei Lestrigoni (X 87-94) e soprattutto dal porto di *Phorkys* ad Itaca (XIII 96-112). A mio avviso, invece, quest'ultimo resta il modello più significativo – a livello non solo di dettagli formali, ma anche di struttura ed ideologia (cfr. Heinze 1915³, p. 250, cit. *infra* n. 29; Williams 1968, pp. 639-642; Reeker 1971, p. 16; Leach 1988, pp. 32-35; cfr. anche n. s.).

²⁶ 1936-954 (il porto dei Dolioni) e soprattutto II 1260-1285 (arrivo degli Argonauti alla foce del fiume Fasi, a sua volta imitazione di Hom. *Od.* V 438-463), ove è presente l'immagine del 'fiordo' (*secessus*, v. 159), le cui acque sono percorse controcorrente dalla nave (Nelis 2001, pp. 71-73). Una coerenza ideologica maggiore tra Apollonio e Virgilio che tra l'*Odissea* e Virgilio è asserita da Nelis 2001, p. 72 («Overall, Aeneas sailing in his ship into the fjord is more like Jason entering the Phasis than the ship-wrecked Odysseus swimming to safety, although many of the actual details are distinctly Homeric. [...] Like Jason, Aeneas has arrived in a place where he will receive help from a woman, fall in love and yet face great danger»). Le considerazioni sono corrette se per Omero si parte dall'*ekphrasis* del porto di Scheria, ma cadono se si pone invece l'accento sul porto di *Phorkys* (cfr. n. prec.).

suno s'impone come modello preciso, univoco e costante²⁷. Piuttosto, l'immaginazione del poeta, formata da un 'mosaico' letterario di tessere eminentemente omeriche²⁸, sa contaminarle e rielaborarle per presentare un insieme affatto peculiare e 'virgiliano', allo scopo cioè di corredare l'azione di uno sfondo carico d'atmosfera, in cui alcuni elementi naturali appaiono quasi personificati (cfr. *minantur, silent e vivo saxo*)²⁹.

Quel che cambia, soprattutto, come ha ben mostrato Leach³⁰, è il punto di vista, su cui avremo occasione di tornare (§§ 3.3. e 5.): Omero svolge il quadro paratattico di Itaca (o anche di Scheria) come in movimento, in una sequenza progressiva, senza interessarsi all'impressione complessiva e senza interrompere la narrazione con un'ekphrasis in forma digressiva dai confini ben definiti, che è invece la soluzione scelta da Virgilio, il cui punto di vista costante e fisso garantisce l'unità della descrizione del luogo, sconosciuto ad Enea.

Terminiamo questa sezione più analitica con un accenno ai vv. 164-165, ove è presente il termine più significativo per la nostra indagine, ovvero *scaena*: al di là dell'esatta interpretazione di *coruscus*³¹, è stata messa in discussione sia

²⁷ Sulla falsariga, per intenderci, della nota scena 'di genere' del taglio del bosco ripresa in *Aen.* VI 179-182 da Hom. *Il.* XXIII 117-120 attraverso Enn. *ann.* 193-197 V³ (= 175-179 Sk.). Sul tema dell'ekphrasis in Virgilio cfr. in generale Heinze 1915³, pp. 250-251, Knauer 1964, pp. 41-62 e Reeker 1971; per il nostro passo Williams 1968, pp. 638-639 e Leach 1988, pp. 30-32.

²⁸ «Siamo di fronte non solo ad una contaminazione, ma ad una specie di lavoro d'intarsio o di mosaico: Virgilio varia un topos che era già tale in Omero, riassumendo, per così dire, e concentrando in un unico passo le diverse varianti omeriche di esso» (Garbarino 1992, p. 63). Segnaliamo qui alcune di queste tessere, senza pretesa di esaustività: *Aen.* I 159 (l'isola davanti al porto) = *Od.* IX 127; *Aen.* I 162-163 (le rocce a strapiombo sui due lati) = *Od.* V 405 (ἀκτοὶ προβλήτες) + V 411-412 + X 87-90 (ἀκταὶ προβλήτες, v. 89; cfr. anche Schnayder 1930, p. 56, Gislason 1937, pp. 37-39 e Leach 1988, pp. 36-44 che, collegando i due passi, li riporta ai paesaggi del 'Pittore dell'Odissea' sull'Esquilino, cfr. *infra* n. 90) + XIII 97-98 + Apoll. Rh. II 1267; *Aen.* I 164-165 (il bosco tutt'intorno) = *Od.* V 470 (δῶσκιον ὕλην) + 475-485 + IX 118 + 141 + XIII 102 (vicino all'antra vi è un solo albero di ulivo, di cui il bosco virgiliano sarebbe un'amplificazione secondo Pöschl 1964², p. 232 n. 3; in realtà dal seguito della narrazione, XIII 196 e 246, si evince che il porto di Phorkys era comunque circondato da un bosco, cfr. Schnayder 1930, p. 42; Reeker 1971, p. 17 ed *infra* nn. 37 e 65) + Apoll. Rh. II 1268; *Aen.* I 166-167 (l'antra con la fonte di acqua dolce) = *Od.* IX 140-141 + XIII 103-112; *Aen.* I 168-169 (la baia dalle acque calmissime) = *Od.* V 452 (la corrente di un fiume garantisce ad Odisseo γαλήνην) + IX 127-129 + X 93-94 (γαλήνη, v. 94) + X 141 (ναύλοχον ἐς λυμένον) + XIII 100-101 + Apoll. Rh. II 1264-1266.

²⁹ Heinze 1915³, pp. 350 e 397. «Landschaftliche Schilderungen gibt Virgil nur wenig; aber die wenigen ausführlichen sind Imitationen: der Hafen an der libyschen Küste nach dem Phorkyshafen der Odyssee [...]. Freilich hat Virgil in allen [...] Fällen die Schilderung seines Vorbildes gesteigert und in seinen Stil übertragen; aber vom Vorbild geht er aus, nicht von der eigenen Anschauung» (Heinze 1915³, p. 250). Sulla personificazione cfr. Reeker 1971, pp. 20-27 ed *infra* § 4.1.

³⁰ Leach 1988, pp. 32-35.

³¹ L'anfibologia di *coruscus* è già indicata da Serv. *Aen.* I 164: *hoc est, silvarum coruscarum, id est, crispantium [...]; alii coruscis 'tremulis vel vibrantibus' accipiunt.* L'aggettivo («descriptive ablative acts for a compound epithet», Austin 1971, p. 73) indica di solito un movimento vibratorio, 'tremolante' (Heyne 1832⁴, p. 98; Henry 1878, pp. 462-463; Schnayder 1930, p. 43; Cupaiuolo 1957, *ad l.*; Leach 1988, p. 33, che parla di «real effects of distant vision»), in questo caso a causa del vento. Austin 1971, *ad l.*, e con lui Reeker 1971, p. 14, argomenta che il valore di 'scintillante' di luce e di ombra (*flashing*) «is ruled out by *atrum nemus*», ma solo a patto di intendere *silva* e *nemus* come sinonimi (cfr. *infra* nn. 33; 34, 77).

la disposizione spaziale della *scaena*, invero in modo poco convincente³², sia, da fonte più autorevole, il rapporto di sinonimia tra le *silvae* e l'*atrum nemus*.

C.G. Heyne ed E. Paratore ritengono infatti che i due termini non indichino in questo caso il medesimo bosco: «Post *silvas* memoratur *nemus*: tanquam post latius, id quod partem vel genus constituit»³³; «*scaena*: con precisa applicazione del linguaggio scenografico, lo 'sfondo' che si profila nella parte superiore (*desuper*) del quadro, in contrasto con l'*atrum nemus* che si profila più in basso; nella parte superiore gli alberi lasciano passare lo scintillio intermittente dei raggi (*silvis ... coruscis*), in quella inferiore l'*umbra* è *horrens*, si leva cioè compatta, non lasciando trapelare orma di luce. E si noti la gradazione per cui *silva* indica una estensione boscosa più rada, mentre *nemus* indica il bosco folto e impenetrabile»³⁴.

3. La scaena dello sbarco di Enea in Africa (Aen. I 159-169): l'atmosfera della descrizione

L'analisi puntuale delle fonti e l'esegesi dei singoli sintagmi ci permettono di passare adesso all'interpretazione globale di ideologia, struttura e sensibilità dell'*ekphrasis*. A questo livello si possono individuare tre tendenze nella critica: vi sono coloro che vedono nel complesso un quadro rassicurante e protettivo; coloro per i quali al contrario la descrizione suscita impressioni di inquietudine, se non proprio di terrore; coloro, infine, che separano nettamente la *scaena horrens* (vv. 159-165; 310-312) dalla descrizione di approdo e grotta (vv. 166-169), considerati luoghi di pace e di protezione.

3.1. 'Universo d'armonia'

Uno dei primi a esporsi fu, con la sua caratteristica sinteticità, R. Heinze,

³² Da Weidner 1869, *ad l.*, secondo il quale «der die scaena umfassende Hain erscheint etwas höher (*desuper*) nur wegen der in die Höhe strebenden Bäume. Denn *desuper* ist mit *nemus* imminet zu verbinden, nicht mit *scaena*. Über diesen freien Gebrauch in der Stellung der que vgl. zu II, 239 [*sacra canunt funemque manu contingere gaudet*]».

³³ Heyne 1832⁴, p. 99, seguito da Schnayder 1930, pp. 45-49 («de *silvis* altissimis cogitandum est, iam ipsa proceritate *nemus* subiectum superantibus», p. 46); lo studioso amplifica il breve assunto dello Heyne con una serie di passi a confronto che dovrebbero dimostrare una precisa *differentia verborum* tra *silva* e *nemus*, che però si dimostra fallace ad un esame sistematico delle testimonianze (cfr. *infra* n. 77).

³⁴ Paratore 1978, p. 152: il risultato di quest'interpretazione si trova rispecchiato nella traduzione a fronte di L. Canali: «sopra, uno sfondo di selva ll scintillante [*coruscis*, cfr. *supra* n. 31], e in basso un oscuro bosco incombe con orrida ombra» (in Paratore 1978, p. 17). D'accordo anche Gelsomino 1988, p. 759: «sopra le pareti il poeta dispiega una *scaena* con selve splendenti (perché illuminate più in alto dal sole di v. 143?), che divengono in basso bosco dalle fitte ombre paurose». Gislason 1937, p. 39 traduce «eine Lichtung [*scaena*!] inmitten flimmender Wälder» e «ein dunkler Hain voll schaurigen Schattens». Per traduzioni più corrette cfr. Martina 1987, *ad l.* nonché *infra* n. 78 e § 5.

secondo il quale scopo dell'*ekphrasis* è condurre il lettore all'interno dell'atmosfera vissuta dai Troiani, scampati allo scatenarsi delle forze della natura; allo stesso modo si sono espressi commentatori soprattutto anglosassoni³⁵, ma l'alfiere di quest'interpretazione resta senz'altro Joël Thomas, a cui si deve il più complesso – ed il più criticato – tentativo di psicocritica dell'*Eneide*³⁶.

Egli sostiene che l'oceano rappresenti per Virgilio un universo d'angoscia, di solitudine e di forza brutale, privo di legami con l'immagine materna; essa verrebbe però riacquistata in qualche modo quando il mare si presenta come fiordo o porto, come nel nostro caso, in cui la Terra e le foreste circondanti temperano la negatività dell'elemento maledetto. La fonte di acqua dolce, che si trova nel centro di questo universo materno, esorcizza completamente l'influenza dell'acqua salata, generatrice di morte, come conferma la scelta di termini relativi a sinuosità ed insenatura³⁷.

La funzione di questa sorta di rifugio è spiegata molte pagine dopo: esso sarebbe sintomo del tentativo di Enea di sottrarsi allo 'spazio epico' a cui è condannato, scambiando Cartagine con il vero scopo del viaggio. Il fiordo indicherebbe quindi un bisogno di sicurezza, l'aspirazione ad una felicità semplice, ma stabile, in un universo d'armonia³⁸.

³⁵ Heinze 1915³, p. 397: «bei Virgil soll die Schilderung nicht in erster Linie die Situation veranschaulichen, sondern uns in die Stimmung der aus dem wildesten Aufruhr der Elemente Geretteten versetzen, die ein vor jedem Windhauch und Wellenschlag geschützter Zufluchtsort aufnimmt»; Austin 1971, p. 71: «An elaborate *ἐκφρασις* with detail carefully piled up to emphasize the peace and safety of the landing-place forms a notable and deliberate contrast to the stress and turmoil of what has preceded»; «a compound of Homer and his own poetic insight of what such a place should be, a place of peace and protection and beauty for the exhausted Trojans» (p. 72); «traditional decorative detail to stress the peace and charm of the Trojans refuge» (p. 74, in relazione alle ninfe); cfr. anche Bernsdorff 1999, che definisce sempre l'*ekphrasis* come *locus amoenus*.

³⁶ Tra le numerose recensioni di Thomas 1981 segnalò le due più autorevoli, quelle di Traina 1984 e di Pöschl 1985, impietosi sulle semplificazioni, le ingenuità filologiche e le omissioni in bibliografia, ma non pregiudizialmente ostili a simili prospettive di ricerca. Il tentativo è stato ripreso e se possibile ampliato in Gallais - Thomas 1997, che conosco solo dalle recensioni.

³⁷ Thomas 1981, p. 78; cfr. in *convexo nemorum* e *sub rupe cavata* di I 310. Parimenti (p. 103 n. 54), solo *antrum*, tra tutti i nomi della grotta, avrebbe una connotazione positiva (cfr. *infra* n. 46). Il fatto che in Virgilio compaia una foresta, laddove Omero descrive solo un olivo nel porto di *Phorkys* (cfr. *supra* n. 28), è per Thomas una scelta cosciente e voluta: Virgilio organizza il suo universo epico «autour de l'image de la forêt et de celle de l'eau douce» (p. 83): sebbene la foresta sia in generale ambigua, luogo del mistero «à la fois fascinante et dangereuse», tuttavia nell'*Eneide* essa apparirebbe più spesso come immagine materna e femminile che come forza ostile: «le type de paysage ainsi créé correspond à un archétype des religions méditerranéennes archaïques, où les images s'organisent autour d'un centre intime, caché au plus profond de la forêt: une source ou une grotte. C'est bien le paysage qui s'offre aux yeux d'Énée et de ses compagnons» (p. 84).

³⁸ Thomas 1981, p. 169: «un besoin de sécurité, une aspiration à un bonheur simple, mais stable, dans un univers d'harmonie: cette calanque n'est qu'un raccourci pour atteindre l'Idéal, une synthèse harmonieuse, équilibrante, même si elle reste une utopie». Ed ancora: «Véritable nid, lieu privilégié aux dimensions du bonheur humain, cette calanque est, d'abord, un point de rencontre entre la symbolique de l'Eau et celle de la Terre, dans ce qu'elles ont de plus positif: le port [...] est comme enserré par la Terre qui le protège en le cachant» (*ibid.*); «de bois, l'ombre, la caverne soulignent en-

Medesima interpretazione del passo si riscontra anche in *Bonjour*³⁹, che ritiene la grotta in Virgilio una 'figura della Madre', segno nascosto della ricerca della 'terra natale', filo conduttore delle peripezie di Enea⁴⁰.

3.2. *Angoscia ed amore impossibile*

L'interpretazione opposta nasce con un contributo molto descrittivo di Gíslason⁴¹, che, pur prendendo esplicitamente le mosse da Heinze⁴² citato sopra e dalla funzione dell'*ekphrasis* di contrastare la tempesta che precede, giunge a conclusioni antitetiche. Già nei primi versi (162-164), attraverso *minari* e persino *aequora tuta*, la sublimità grandiosa del paesaggio eroico procura un brivido religioso. Tale sensazione di angoscia, accresciuta ai vv. 164 s. da *horrens umbra*, fa sì che la grotta appaia infine in un paesaggio insieme naturale e grandioso, con tratti di sublimità; il fatto che l'*antrum* sia silenzioso e disabitato, a differenza di quello di *Phorkys*, rinvia al riposo, ad una calma profonda ed al silenzio⁴³. Un'atmosfera inquietante, che contrasta con quella dell'*Odissea*, contraddistingue la descrizione anche secondo V. Buchheit, R. Bohn e C.P. Segal⁴⁴.

core ce symbolisme maternel» (p. 170). Lo stesso Thomas è costretto a riconoscere però (p. 274) che la *ripes* «se situe dans un rapport dynamique par rapport à la hantise de la pétrification, de la pesanteur minérale qui transcrit une anxiété et une obsession de la paralysie, de l'enlèvement».

³⁹ *Bonjour* 1975.

⁴⁰ La studiosa prende esplicitamente le distanze dalle posizioni di V. Buchheit (cfr. *infra* n. 44) e di V. Pöschl (cfr. § s.): pur riconoscendo la presenza di elementi angoscianti, che «au niveau du symbolisme conscient» (p. 496) preannunziano i pericoli della sosta a Cartagine, ella vede nell'*ekphrasis* «le triomphe des symboles du creux, de la nuit, de l'eau, de la féminité» (p. 497), testimoniati tra l'altro dal v. 169 (*unco non alligat ancora morsu*): «cette absence d'ancre est tout à fait remarquable, car avec elle disparaît un incontestable symbole d'agressivité et, qui plus est, d'agressivité mâle. C'est le triomphe du féminin» (*ibid.*). Proprio la femminilità della scena ne giustifica gli elementi ambivalenti ed inquietanti individuati dai commentatori; tuttavia, «des deux impressions laissées par le paysage: mystère un peu inquiétant et douceur de havre, la seconde l'emporte de beaucoup dans le cœur des naufragés» (p. 498).

⁴¹ Gíslason 1937, pp. 35-40.

⁴² Heinze 1915³, p. 397.

⁴³ L'unico elemento che si sottrae a questa atmosfera è il porto interno, in cui lo studioso riconosce una parentesi di sicurezza priva d'angoscia; a parte questo, «an Stelle der Einfachen und Lieblichen tritt das Großartig-Erhabene, von einem Zug mystischen Schauers umweht» (Gíslason 1937, p. 39): non solo *nemus* ed *umbra*, ma anche gli *scopuli pendentes* «deuten das Dunkel der Höhen». La «Stimmung [...] der Geretteten» di Heinze 1915³, p. 397 non ha più posto alcuno.

⁴⁴ Per Bohn 1965, pp. 97-99 (che segue da vicino Buchheit 1963, pp. 184-187), si può arrivare all'interpretazione corretta della nostra *ekphrasis* solo ponendola in relazione con la scena dell'arrivo dei Troiani alla foce del Tevere, il vero «gelobtes Land» del poema: «so wird verständlich, wenn Vergil die Ankunft in GL, d.h. die Einfahrt in die Tibermündung mit strahlenden und frohen Farben anmutig schildert (VII 25 ff.): eine Gegensatz von tiefer Symbolik zu der düsteren Stimmung der Landung an der libyschen, d.h. karthagischen Küste» (Bohn 1965, p. 98; cfr. anche p. 196 n. 416 su «die geschichtliche und in der Aeneis in mannigfacher Hinsicht symbolisch dargestellte Antithese Rom-Karthago», argomento specifico di Buchheit 1963, pp. 173 ss.). Convergente, anche se più sintetica, l'impressione di Segal 1981, p. 72, relativa al bosco del v. 165, che «expresses the human participant's continuing uncertainty of shelter and their vulnerability to a still unknown future». Ad *Aen.* VII 25-36 si richiama anche Witke 2006, pp. 39-41, ma con prospettiva più complessa e matura: cfr. *infra* n. 53.

Il medesimo approccio psicocritico ed il medesimo quadro simbolico di Bonjour portano Lavagne⁴⁵ a ritenere invece basilare nell'*ekphrasis* la contraddizione insita nell'immagine della grotta⁴⁶: le acque di fronte ad essa hanno la tranquillità misteriosa delle lagune al riparo di un'isola ed il fatto che essa non sia scavata, ma fatta da *scopuli* a strapiombo provoca un sentimento di timore e di ammirazione insieme⁴⁷. Anche per il Lavagne, come per Bonjour, la grotta preannunzia quella delle 'nozze' di Enea e Didone, ma solo come figurazione dell'impossibilità e della tragicità di questo amore: l'angoscia che Virgilio fa nascere nel lettore attraverso il paesaggio che circonda la grotta è finalizzata a suggerire che la dolcezza ed il riposo promessi sono ingannevoli.

3.3. *Climax e contrasto*

Commentatori forse più attenti ai particolari non hanno accolto la descrizione come un blocco monolitico, ma hanno evidenziato due componenti. Il merito maggiore va alla raffinata sensibilità di Viktor Pöschl, che, pur riconoscendo, come Gislason, che l'*ekphrasis* ha un carattere più severo, monumentale ed eroico rispetto a *Od.* XIII⁴⁸, distingue una *climax* dal minaccioso e selvaggio all'amenità e grazioso⁴⁹, scandita su quattro 'stazioni' (rocce-bosco-grotta-approdo), ben diversa dall'ordine presente nella descrizione omerica del porto di *Phorkys* e quindi creazione autonoma di Virgilio, piena di significati simbolici⁵⁰.

L'*ekphrasis* virgiliana è infatti collegata con il *continuum* narrativo sia in avanti sia indietro⁵¹, perché da una parte lo scopo dell'impressione iniziale, selvaggia, inquietante ed assimilabile ai casi di *Aen.* III 229 ss. (le Arpie) e VII 563-571 (*Ampsacti valles*), è una prefigurazione dei pericoli reali che atten-

⁴⁵ Lavagne 1988, pp. 457-459.

⁴⁶ «Fascination et terreur qui sont le propre du sacré» (Lavagne 1988, p. 457, con una terminologia simile a quella usata dalla critica fenomenologica di Rudolf Otto, che però non è mai citato). L'ambiguità già ricordata (cfr. *supra* n. 37) del giudizio di J. Thomas sulla grotta («On ne sait jamais quel univers on va rencontrer», Thomas 1981, p. 91) è ritenuta «décevante» dallo studioso (Lavagne 1988, p. 456).

⁴⁷ Lavagne 1988, p. 458. Come in Sen. *epist.* 4, 41, 3: *animum tuum quadam religionis suspitione percutiet*. L'accostamento mi sembra francamente problematico, perché il Lavagne cerca in tutti i modi di avvalorare le connotazioni d'angoscia del quadro virgiliano. Anche i vv. 310 ss., per esempio, non darebbero l'idea di protezione, ma quasi di soffocamento: «*Umbra entraîne ici (I 311) une coloration inquiétante*» (Lavagne 1988, p. 459 n. 89). Più valida è l'osservazione che la grotta dell'*Eneide* resti disabitata, a differenza di quelle di *Phorkys* e di Proteo, nel passo parallelo delle *Georgiche* (cfr. *supra* n. 13 ed *infra* § 4.1.).

⁴⁸ Pöschl 1964², p. 231: le rocce dei vv. 162-163 riflettono quelle di Scilla e Cariddi odissiche (XII 73), mentre la *scena* dei vv. 164-165 indica «*Neigung zu monumentalisierenden Pathos [...] Steigerung der Grösse und des Pathos, der Zug zum Erhabenen*» (p. 232).

⁴⁹ Pöschl 1964², p. 234.

⁵⁰ Pöschl 1964², p. 235. Pur essendo quattro le stazioni, esattamente a metà, tra rocce e bosco da una parte e grotta ed approdo dall'altra si deve porre una linea di separazione più netta: «*von den drohenden Felsen [...] über dem immer noch unheimlichen, aber durch silvis scena coruscis aufgehellten Wald zur lieblichen Nymphengrotte*» (p. 234).

⁵¹ Pöschl 1964², p. 233.

dono Enea in terra d'Africa, mentre il porto silenzioso dei versi seguenti si lega simbolicamente per contrasto con la scena di tempesta che precede, come già aveva indicato R. Heinze⁵².

Altrettanto fine – e convergente – la lettura di Leach: la studiosa trasferisce spazialmente le due atmosfere contrastanti di Pöschl, riconoscendo come innovazione virgiliana l'innesto di un asse percettivo verticale, caratterizzato da una sensazione di angoscia implicita, fuori luogo rispetto alla ritrovata gioia dei Troiani, ma resa evidente da termini come *minantur*, *imminet* ed *horrenti*. Questo piano superiore, rappresentato da *rupes* - *scopuli* - *scaena* - *nemus*, è in netta antinomia verticale con la più bassa carrellata orizzontale (*secessu* - *sinu* - *aequora* - *antrum* - *aquae* - *sedilia*), che deriva invece da Omero, recando in sé l'idea di progressione verso la tranquillità e la pace: le due sequenze spaziali di Virgilio rinviano quindi a due distinti campi emotivi, quello dell'apprensione e quello della confidenza⁵³.

4. Le tipologie descrittive

Questa terza ed ultima linea interpretativa, oltre ad essere la più diffusa, sembra corrispondere meglio alla lettera dell'*ekphrasis*, senza forzarne la valutazione verso 'atmosfera' precostituite a prescindere dai testi. Paradossalmente, infatti, nelle esegesi del passo sin qui esaminate è proprio l'analisi puntuale e filologica a rimanere in secondo piano, sovrastata sia dalla ricerca – talvolta a tutti i costi – di valori allegorici e di legami simbolici con altri episodi del libro o del poema, sia dall'interpretazione delle riprese dalle precedenti *ekphraseis* epiche.

Lasciamo quindi da parte la chiave simbolistica e psicocritica, per analizzare questi versi secondo un'altra metodologia, che dovrebbe essere preliminare e propedeutica a qualsiasi abbozzo di interpretazione, ma che è stata

⁵² Molto simile la lettura di Reeker 1971, pp. 27-29 (che parla di compresenza di «Geborgenheit» e di «Bedrohung») e soprattutto di Rostagni 1961, *ad l.*: «vi è quasi un ricercato contrasto fra il minaccioso aspetto di sopra, e il sicuro silenzio di sotto» (a proposito degli *scopuli* del v. 163); «continua il contrasto fra la parte di sopra (*desuper*) agitata dai venti, cupa, quasi orrenda di ombre (*horrenti... umbra*) e la parte di sotto [...], che ha qualcosa di arcadico: un antro con fresche e dolci acque e sedili di viva roccia, casa delle Ninfe». Analogamente, secondo Nelis 2001, p. 72, «the apparently peaceful calm of this refuge barely disguises the atmosphere of menace associated with memories of the harbours on the lands of the Cyclopes and Laestrygonians in *Odyssey* 9 and 10: in *Odyssean* terms, Aeneas on the Libyan shore may be about to encounter either the extreme civilisation of the Phaeacians or the barbarism of the Cyclopes».

⁵³ Leach 1988, p. 35. Sulla stessa linea si muove Witek 2006, pp. 36-41, che senza ricorrere mai al lavoro di Leach (pur citato in bibliografia), riconosce due diverse 'atmosfera' nell'*ekphrasis*: l'una, ottimistica, rispecchia il punto di vista 'emparietico' dei Troiani, sollevati per lo scampato pericolo; l'altra, dominata invece dall'angoscia, sarebbe frutto dell'inserzione autoriale dello sguardo 'simparietico' di Virgilio. In questo modo, egli lascerebbe intuire che la salvezza offerta ai Troiani è solo apparente, come dimostrerebbe il voluto contrasto con la scena del 'vero' approdo definitivo nel Lazio (*Aen.* VII 29-36), su cui cfr. anche *supra* n. 44.

invece trascurata dagli studiosi. Intendo riferirmi alle 'tipologie descrittive'⁵⁴ utilizzate di volta in volta da Virgilio, grazie alle quali ci sarà possibile sia riconsiderare su basi più salde l'atmosfera globale della descrizione sia far luce sulla funzione del richiamo analogico alla *scaena* teatrale.

4.1. Locus amoenus

Conviene partire dalla tipologia meno ambigua e di più immediata catalogazione: l'ultima sequenza descrittiva, dedicata alla grotta (vv. 166-169), è quella i cui elementi rientrano tutti nella tipizzazione del *locus amoenus*: già l'*antrum* in sé è frequente in questo tipo di paesaggio e l'ambiguità che talora lo caratterizza⁵⁵ si dilegua completamente grazie alle *aquae dulces* ed al *vivum saxum*. L'accento insistito alla calma del porto interno, ottenuto tramite la reduplicazione della negazione, completa il quadro e ne riafferma la valenza, costituendosi come ideale continuazione dell'accento iniziale *aequora tuta silent* (v. 164).

Chi percepisce anche nei vv. 166-169 un'atmosfera inquietante (§ 3.2.) obietta però che la serenità del *locus amoenus* è inficiata da due elementi di segno opposto, ovvero gli *scopuli pendentes* del v. 166 e la sensazione di solitaria desolazione e di abbandono dell'*antrum*. Quanto al primo punto, ne parleremo per esteso nel § 4.2.; qui mi limito a ricordare che vi è una incertezza di fondo sulla localizzazione spaziale di questi 'scogli'⁵⁶, la cui presenza di contorno non basta da sola a cambiare di segno – da ameno ad inquietante – la sequenza in questione.

Secondo alcuni interpreti⁵⁷, anche il fatto che la grotta sia vuota e disabitata sarebbe in contrasto con un'atmosfera amena, poiché, per esser tale, un *locus amoenus* necessiterebbe di essere abitato, di essere sentito 'vivo'⁵⁸. Si potrebbe controbattere subito che l'*antrum*, ancorché disabitato al momento dell'arrivo dei Troiani, è comunque una *nympharum domus*⁵⁹ e che, a bilanciare l'assenza, peraltro necessaria, di vita umana o divina⁶⁰, Virgilio colloca il

⁵⁴ Ovvero gli elementi oggettivi del paesaggio che costituiscono una descrizione. Come repertori tipologici rinviavo a Hölsken 1959 ed Elliger 1975, nonché al noto Schönbeck 1962, specifico per il *locus amoenus*, per il *locus horridus* a Mugellesi 1973, pp. 29-66, Schiesaro 1985, pp. 211-223 e Petrone 1988, pp. 3-18. Per il 'paesaggio eroico' a Malaspina 1994 e 2004. ⁵⁵ La quasi totale assenza della grotta in Schönbeck 1962 si deve al taglio eminentemente oraziano di questo repertorio, cfr. Lavagne 1988, p. 490 e Malaspina 1994, p. 7 n. 1.

⁵⁶ Cfr. *supra* n. 16.

⁵⁷ Gislason 1937, p. 39; Reeker 1971, p. 28; Lavagne 1988, p. 459.

⁵⁸ Si veda, infatti, come prova *e contrario*, il senso soffocante di desolazione e di morte che caratterizza il *locus horridus* (e.g. Lucan. III 399-431: bibliografia in Malaspina 1994, p. 13 e 2004, pp. 107-109). Sull'animazione del *locus amoenus* da parte di divinità, esseri umani ed animali, cfr. Schönbeck 1962, pp. 33-38; sulla sacralità dell'acqua pp. 26-27.

⁵⁹ Serv. *Aen.* I 168: *talīs, inquit, locus est ut domus credatur esse nympharum*.

⁶⁰ La scelta narrativa virgiliana di mantenere Enea ed i suoi ancora all'oscuro della propria sorte è funzionale all'epifania di Venere, che precede la 'visita' di Cartagine e che si svolge il giorno seguente in uno scenario diverso (vv. 305-314: con Acate Enea *gradietur* nel bosco che circonda l'approdo e

felice ossimoro *vivo saxo*, che contribuisce a far dileguare l'impressione di un lugubre deserto, personificando e vivificando la Natura minerale che accoglie i naufraghi⁶¹. Infine, va ricordato che è caratteristica costante del *locus amoenus* in latino che la divinità lo abiti senza mostrarsi direttamente agli esseri umani, che non potrebbero tollerare una epifania diretta del *numen*⁶². Già in Omero le Ninfe sono evocate solo in questo modo⁶³.

Tuttavia, l'impressione di silenzio e solitudine esce rafforzata dal confronto con il passo parallelo di Proteo nelle *Georgiche* e con il modello odissiaco di *Phorkys* (*Od.* XIII 103-112), rispetto al quale Virgilio ha indubbiamente agito per detrazione, cassando la menzione delle 'api' e dei 'telai' delle ninfe, presenti invece nella più distesa 'digressione ornamentale'⁶⁴ omerica. Perché Virgilio evita di inserire questi o simili accenni nella sua *ekphrasis*? Per conferirle una connotazione di angoscia ed annullare l'apparenza del *locus amoenus* in un'atmosfera inquietante, come sostengono i critici sopra citati? A me pare che questa sia una soluzione poco coerente con il testo e non necessaria, basata come è su una petizione di principio psicologica più che sull'intima analisi della logica compositiva. Il silenzio assoluto che regna nel luogo finale dell'*ekphrasis*, punto d'approdo dei Troiani, è invece indispensabile, a mio avviso, a marcare la differenza con la furia degli elementi sul mare: tra tutte le possibili componenti del *locus amoenus*, infatti, Virgilio elenca solo alcuni elementi essenziali (*aequora - antrum - aquae - vivo saxo*), tralasciandone molti altri⁶⁵, guida-

qui, *media [...] silva*, appare loro Venere). Ciò rende necessario non frapportare alcun incontro con altri esseri divini o umani (*nam inculta videt*, v. 308).

⁶¹ Cfr. *supra* n. 29; Henry 1878, pp. 470-474; Lavagne 1988, p. 415, che per *vivus* (su cui cfr. *supra* n. 17) ricorda *Ov. met.* III 159; V 317; XIII 810; *fast.* II 315; V 661.

⁶² Su questo tabù, foriero di sventure già nel mito greco (si pensi a Tiresia ed Attèone) ed assolutizzato dai Romani, cfr. Wagenvoort 1956. Fuori strada, a mio avviso, Mugellesi 1973, p. 30 n. 6: «la tradizione del *locus amoenus* legato al culto della divinità, durerà fino ai Romani presso i quali sovente l'*epiphaneia* verrà introdotta per attenuare il terrore provato dinanzi ad un paesaggio orrido» (senza rimandi; la medesima supposta continuità di sentire tra Greci e Romani torna a p. 57, ove si ricordano *Hom. Od.* XIX 42; *Soph. OC* 1623; *Eur. Bacc.* 1084; *Aristoph. av.* 777). Si noti poi che Venere, nell'incontro con il figlio (cfr. *supra* n. 60), dinanzi ai dubbi di questi (*o dea certe, il an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?*, vv. 327-328) si affretterà a tranquillizzare lui (e Acate) negando una sua natura divina (*haud equidem tali me dignor honore*, v. 335), senza peraltro convincerlo del tutto (cfr. v. 372 e *Serv. ad l.*). Anche Gislason 1937, p. 40 si domandava se dietro alla diversa ambientazione di Omero e di Virgilio non si mostrasse «etwas von der unterschiedlichen Eigenart des religiösen Empfindens ihrer Völker».

⁶³ Cfr. *Il.* XX 8-9; XXIV 615; *Od.* VI 124; XVII 205 ss.; Theocr. 7, 137, su cui Schönbeck 1962, pp. 34-35; 43.

⁶⁴ Così Williams 1968, p. 641. Per Reeker 1971, p. 28 questa riduzione dello spazio dedicato alle divinità (dai 10 versi dell'*Odisea* a solo due) avrebbe la funzione di ridurre il senso di «Geborgenheit» della grotta, che quindi sarebbe da collocare sullo stesso piano simbolico delle rocce angoscianti poste sopra.

⁶⁵ Non solo gli animali (mammiferi, uccelli, insetti), ma anche alberi e fiori (magari mossi da un gradevole venticello, Schönbeck 1962, pp. 18; 41-47; 49-56) sono parte integrante di molte descrizioni del *locus amoenus* in latino e sono tuttavia assenti in questa *ekphrasis*. In realtà, almeno gli animali non mancano, a pochi versi di distanza: sono i tre cervi che Enea, salito su uno dei due *scopuli* (v. 180,

to in questo dall'intima coerenza narrativa di opporre un *locus amoenus* essenziale, fatto di calma, di staticità e di silenzio, alla fragorosa e dispersiva tempesta dei vv. 81-156⁶⁶.

Possiamo quindi concludere dicendo che i vv. 166-169 (ed anche 163b-164a) si rifanno alla tipologia del *locus amoenus*, all'interno della quale Virgilio attua delle scelte, privilegiando, con sicuro intuito compositivo, la connotazione di pace e silenzio rispetto a quella di movimento e vivacità.

4.2. Paesaggio 'eroico'

Mentre i versi iniziali (159-161) non si lasciano catalogare in alcuna tipologia precisa a causa della genericità dei termini (*insula - portus - latera - sinus*⁶⁷ - *unda*) e dell'assenza di chiare connotazioni aggettivali, per i vv. 162-165⁶⁸, ripresi anche da 310-312, si può dire in primo luogo, procedendo per esclusione, che essi non corrispondono ad un *locus amoenus*, del quale mai hanno fatto parte *vastae rupes*, *scopuli* ed *horrens umbra*⁶⁹. Anche i verbi *minantur*⁷⁰ ed *imminet* non possono che confermare questa prima indicazione.

Abbandonato il *locus amoenus*, quindi, ci si deve muovere nell'ambito tipologico opposto, che ho proposto di definire *locus inamoenus* in generale⁷¹, al cui interno il *locus horridus* è l'occorrenza più studiata sinora. Tuttavia, sempre procedendo per esclusione, dal momento che «la tipizzazione del *locus horridus* procede dagli stessi elementi del *locus amoenus* invertiti di segno»⁷², la presenza qui di scogli e rupi, come smentisce l'appartenenza dell'*ekphrasis* alla tipologia

cfr. *infra* n. 81), sorprende sulla spiaggia (v. 184: «*Litore* [...] è introdotto apposta per sottolineare la singolarità che là dove era naturale scorgere le navi si scorgono invece i cervi: si comincia a profilare la misteriosa sacralità dell'episodio», Paratore 1978, p. 154), seguiti dal gregge che si allunga *per vallis* (v. 186) e che Enea colpisce *nemora inter frondea* (v. 191: è il *nemus* del v. 165?). Infine, la collocazione degli alberi al di sopra, nella *scaena*, ne ha forse reso inutile la reduplicazione vicino all'*antrum*, in accordo con l'*Odissea* (XIII 103, cfr. *supra* n. 28).

⁶⁶ La riflessione è già di Heinze e di Pöschl. Nei vv. 81-91 la tempesta è fatta prima di tutto dall'azione fisica e sonora di Euro e Noto, cui risponde *clamor virum stridorque rudentum* (v. 87; cfr. anche vv. 90; 102-103; 124-125). Non è un caso che il ripristino della bonaccia, grazie all'intervento di Nettuno, sia riassunto con una connotazione uditiva: *sic cunctus pelagi cecidit fragor* (v. 154).

⁶⁷ Sull'anfibologia del termine in questo v. cfr. *supra* n. 13.

⁶⁸ Più esattamente 162-163a e 164b-166, come si è visto *supra*. A torto, Witek 2006, p. 39 inserisce anche gli *aequora tuta* di 164a nell'atmosfera 'inquietante'.

⁶⁹ Pöschl 1964², p. 232 chiosa il v. 165 con «mit schaurigem Schatten droht».

⁷⁰ Reeker 1971, p. 13 n. 29 ribadisce che a *minari* non si può sottrarre il senso di 'minaccia' per lasciare solo quello spaziale di 'incombente', come sostenuto per esempio da Austin 1971, p. 73: «the sense of projection in *minantur* is clear ('eminent' Servius)». *Minari* per Gislason 1937, p. 37 «hat nichts feindlich-Drohendes an sich, sondern bezeichnet nur die trotzige, den Menschen einen gewissen Schauer der Ehrfurcht einflößende Erhabenheit der gegen den Himmel emporragenden Felsenspitzen», chiaro esempio di uso di categorie estetiche (il 'sublime') improprie, cfr. Malaspina 1994, p. 19.

⁷¹ Malaspina 1994, pp. 9-13.

⁷² Petrone 1988, p. 4. La regola semplice e rigorosa enunziata dalla studiosa palermitana è utilissima a fare chiarezza e per questo va rispettata. In precedenza, invece, si erano registrati usi imprecisi e quindi impropri (cfr. Schiesaro 1985, p. 213 n. 11, su cui Malaspina 1994, pp. 20-21).

amena, automaticamente ne esclude anche il carattere speculare dell'orrido⁷³.

I tipi residui di inamenità, gli unici che possano presentare *rupes* e *scoopuli* in primo piano, sono le *ekphrasis* di paesaggi di (alta) montagna, di paesaggi in tempesta e di paesaggi 'ai confini del mondo': laddove il terrore e l'inquietudine per la presenza numinosa di una divinità costituiscono una parte imprescindibile dell'atmosfera, questi paesaggi da tempo si dicono 'dionisiaci', poiché il loro paradigma si trova nelle *Baccanti* di Euripide. Dove invece il quadro è, per così dire, profano, meno angosciante e più scenografico, avremo il paesaggio che ho proposto di definire 'eroico'⁷⁴.

Al termine del nostro procedimento per esclusione, le rocce – e quindi anche le selve⁷⁵ – di *Aen.* I 162-165 non possono che rientrare proprio in quest'ultima tipologia 'eroica', contrapponendosi nettamente al quadro finale del *locus amoenus*. La descrizione, quindi, segue due tipologie difforme e non sovrapponibili, che Virgilio sa giustapporre ed alternare con notevole abilità, ma che, se ridotte ai rispettivi componenti, si lasciano riconoscere e catalogare con precisione. Quest'analisi coincide in primo luogo con la proposta di Pöschl, Rostagni e Leach (§ 3.3.): le argomentazioni di questi studiosi, affascinanti, ma talvolta soggettive, trovano dunque tangibile conferma al livello più semplice dei *Realien* con i quali la descrizione è costruita.

In secondo luogo, i sintagmi di interpretazione difficile o controversa possono ricevere ulteriori chiarimenti: l'esegesi di Heyne e Paratore a proposito della differenza tra *silva* e *nemus* del v. 165⁷⁶ risulta sempre meno condivisibile, poiché si basa sull'opposizione tra una parte alta (*silva*) ed una bassa (*nemus*) della *scaena* 'eroica' unitaria, opposizione che, oltre a non essere linguisticamente motivata⁷⁷, finirebbe per indebolire la netta cesura tipologica *scaena-antrum* voluta da Virgilio⁷⁸.

⁷³ L'eventuale presenza di rocce e montagne in secondo piano, come sfondo lontano del *locus amoenus*, non contraddice il nostro assunto, cfr. Schönbeck 1962, pp. 31-32 e Malaspina 1994, p. 17 n. 32 e p. 19 n. 36. Il bosco (*silvae* e *nemora*), invece, come tale può comparire in ogni genere di paesaggio, ameno o no; di solito è l'aggettivazione ad indicarne con chiarezza la valenza e nel nostro caso *horrenti umbra* ed *atrum* del v. 165 non lasciano dubbi sulla natura inamena almeno del *nemus* (cfr. *Aen.* VII 565-566; XI 523-524). Poiché tuttavia l'esatta funzione di *silvis coruscis* è controversa per i commentatori (cfr. nn. 31 e 78), è prudente concentrare prima l'attenzione su *rupes* e su *scoopuli*, meno ambigui.

⁷⁴ Malaspina 1994, p. 17, qui brevemente riassunto. Altri hanno proposto 'sublime' o 'epico' al posto di 'eroico' (Malaspina 1994, pp. 16-17 n. 30).

⁷⁵ La natura 'eroica' delle rupi e dell'*atrum nemus* attrae in quest'ambito anche le *silvae*, al di là del valore di *coruscus* (cfr. *infra* n. 78).

⁷⁶ Cfr. *supra* nn. 33 e 34.

⁷⁷ Non è attestato, per quanto conosco, che *silva* indichi un bosco più rado e *nemus* uno più fitto, anzi, la *differentia verborum* di Isidoro di Siviglia (*orig.* XVII 6, 3) dice l'esatto contrario: *silva vero spissum nemus et breve*. Questa e le altre *differentiae verborum* tardoantiche sul campo semantico del bosco sono tuttavia contraddittorie, confuse ed errate (sull'argomento cfr. Malaspina 2000, pp. 146-148). L'*usus* ci parla invece di una sostanziale sinonimia ed intercambiabilità, almeno da Virgilio in avanti (cfr. Malaspina 2000, pp. 145-146 e 2004, pp. 105-109, con bibliografia).

⁷⁸ Si aggiunga che l'avverbio *desuper* non può essere riferito solo a *silva*, così da situare *subter* il *nemus*, perché il verbo *imminet*, 'incombere', proprio per il suo significato sembra non potersi tener

Anche gli *scopuli pendentes* del v. 166, con il loro reticolo di connotazioni sicuramente inamene⁷⁹, sembrano appartenere al paesaggio eroico precedente e concludere la *scaena*, piuttosto che introdurre e minacciare dall'alto la calma del *locus amoenus* sottostante⁸⁰. Mi pare dunque preferibile interpretare il nesso come dativo retto da *adversa*, che avrebbe così la sua ovvia espansione, identificando gli 'scogli' con i *gemini scopuli* all'ingresso (v. 163). Sebbene sia difficile andare al di là delle impressioni personali su questo punto specifico, due elementi ulteriori si affiancano alle considerazioni svolte sinora a favore di quest'interpretazione: da una parte mi pare assai difficile che referente di *scopulus* siano due luoghi diversi nel giro di soli 4 versi, tanto più che al v. 180 il termine ritorna ancora e questa volta il referente è senz'altro uno dei *gemini* iniziali⁸¹. In secondo luogo, tale identità di referente pare confermata a livello compositivo: la prima menzione degli *scopuli* eroici, infatti, è accompagnata da una fulminea sovrapposizione tipologica, grazie alla menzione degli *aequora tuta* al di sotto (vv. 163-164), che, all'interno della prima parte eroica dell'*ekphrasis*, preannunciano l'amenità della seconda. Allo stesso modo, quando gli *scopuli* inameni ricompaiono al v. 166, essi sono, con raffinato parallelismo e *contrario*, incastonati all'inizio del quadro ameno dell'*antrum*, come ultimo ricordo del paesaggio angoscioso iniziale.

separato dall'idea dello 'stare sopra', che, invece, il Paratore lega soltanto a *silva*. L'aggettivazione dei vv. 164-165 va nella direzione voluta da Heyne e Paratore solo a patto di istituire, come si è detto (cfr. *supra* n. 31), un'antitesi coloristica e spaziale tra il sovrastante *coruscus* nel senso di 'scintillante' ed *ater* ('oscuro') più in basso. Invece, il significato di 'tremolante', 'fremente' per *coruscus*, se riferito alle foglie ed ai rami della *silva* mossi dal vento, trova un convincente parallelo nell'ombra *horrens* del *nemus*, il che non comporta una dislocazione spaziale nel secondo *colon*, ma solo una «varied repetition» del primo (Henry 1878, p. 462). Si aggiunga che la presenza residuale del vento percettibile nel movimento suggerito da *coruscus* è un ponte ideale con il precedente paesaggio in tempesta e contribuisce a marcare le differenze con la bonaccia assoluta del *locus amoenus* sottostante. Rispecchiano quest'esegesi le traduzioni assai libere del Bellessort (in Goelzer 1952², p. 12; cfr. anche *supra* n. 34), «au dessus, comme un mur de fond, des bosquets frémissants, et un bois noir qui domine du mystère de son ombre», e di Annibal Caro (I 266-269): «... e v'ha d'alberi sopra il tale una scena, che la luce e'l sole li vi raggià, e non penètra; un'ombra opaca li anzi un orror di selve annose e folte», con *coruscus* = 'scintillante', ma mantenendo la sinonimia *silvis* ('alberi') = *nemus* ('selve'). Per concludere, segnalo ancora un elegante tentativo di conciliazione tra le due esegesi, quello di Williams 1968, p. 642, che, pur sostenendo che «*desuper* and *imminet* [...] belong to both» *silva* e *nemus*, aggiunge che «the second colon is not merely an explanation of the first [...]; the effect is of superficial light and movement (*coruscus*); but the second colon, while continuing to convey the steepness of the cliff in *imminet*, moves inside the dark, concealing shadow of the woods».

⁷⁹ Cfr. *ad l.* Conington 1881⁴, p. 49.

⁸⁰ Cfr. *supra* n. 16.

⁸¹ *Aeneas scopulum interea conscendit et omnem il prospectum late pelago petit* (la vista da un ipotetico *scopulus* posto sull'*antrum* sarebbe stata resa vana da *insula*, *rupes* e *gemini scopuli*, mentre da uno di questi ultimi ben si comprende che Enea abbia potuto scorgere anche i cervi sulla spiaggia, cfr. *supra* n. 65). Virgilio ama molto il termine *scopulus*, cui ricorre ben 27 volte nell'*Eneide*. Quando vi è ripetizione a distanza di pochi versi, il referente è sempre il medesimo: così nel libro III a proposito di Cariddi (vv. 559 e 566) e soprattutto nel V, a proposito della regata, ove il termine compare ben sei volte (vv. 159, 169; 180; 185; 220; 270).

5. La scaena: pitture di paesaggio o 'muro di fondo'?

Forti di tutte queste acquisizioni possiamo ora affrontare l'esegesi di *scaena* sotto i migliori auspici: nello scarso interesse che, come si è detto in apertura, caratterizza quest'allusione teatrale *sui generis* nella critica⁸², torniamo al commento di Servio che, come scopriremo tra poco, contiene già, implicitamente, quella che a mio avviso è la soluzione esegetica corretta: *SCAENA inumbratio. Et dicta scaena ἀπὸ τῆς σκιᾶς. Apud antiquos enim theatralis scaena parietem non habuit, sed de frondibus umbracula quaerebant. Postea tabulata componere coeperunt in modum parietis*⁸³.

Il commentatore rende quindi *scaena* con il raro e tardo *inumbratio*⁸⁴, subito chiosato con il più comune *umbraculum* ('pergolato', 'parasole')⁸⁵, ed offre una breve sintesi di storia del teatro, inteso come luogo fisico della rappresentazione: l'allusione virgiliana si riferirebbe alla fase architettonica più antica, in cui la scena era un semplice tenda per fare ombra⁸⁶. Solo in un secondo tempo essa sarebbe stata sostituita da pareti fisse fatte da pannelli lignei (*tabulata*). Secondo questa linea interpretativa *scaena* è da mettere in stretto legame con l'*umbra* prodotta da *silvae* e *nemus* ed ha quindi un carattere eminentemente coloristico e pittorico, più che architettonico.

A sostegno sono state presentate dai commentatori due prove, una archeologica ed una letteraria: per quest'ultima si tratta del passo parallelo di

⁸² L'uso di *scaena*, quasi un *hapax* con questo senso traslato (Austin 1971, p. 73), «is so strikingly inappropriate to this natural setting that its meaning rests wholly upon the reader's personal construction» (Leach 1988, p. 35; simile Williams 1968, p. 643: «Virgil saw the tree-covered cliff as the back wall of a raised stage. [...] What Virgil achieved in *scaena* was a sudden flash of vision [...] the brevity and economy of the expression leaves room for the imagination to expand»). Constans 1933, pp. 148-152 propone di leggere *patefecisti scenam* in Cic. *epist.* VII 1, 1 al posto del trådito *patefecisti senum* (*sinum* Watt e Shackleton Bailey), rinviando proprio al nostro passo: «Cicéron ici se rencontre avec Virgile pour comparer la courbe d'un golfe à celle d'un théâtre et la montagne boisée qui forme le fond au grand mur qui domine la scène». La correzione, già di età umanistica (come Constans correttamente ricorda, p. 149 n. 2), è stata accolta anche nell'edizione Moricca.

⁸³ Serv. *Aen.* I 164, che riprende *georg.* III 24: *scaena de lignis ad tempus fiebat: unde hodieque consuetudo permansit ut componantur pegmata* ('pannelli mobili') *a ludorum theatralium editoribus*, cfr. anche Weidner 1869, *ad l.*: «ein lichter auf beiden Seiten mit Laub und Bäumen eingefasster Platz, wie die älteste römische Bühne durch Laubgeflechte statt einer Bühnenwand gebildet wurde».

⁸⁴ Il termine, deverbativo dal classico *inumbro* ('ombreggiare', 'offuscare'), non risulta presente se non in autori come Marziano Capella, Servio (qui ed *Aen.* XII 408) e nei Cristiani, nel senso di 'oscurità'.

⁸⁵ È questo il senso originario anche di *σκηνή* in greco (sulla sua 'ambiguità semantica' cfr. Fernandelli 2002b, pp. 23-25); secondo il dizionario etimologico dello Chantraine, *ad l.*, il collegamento etimologico con *σκιᾶ* potrebbe essere corretto. È attestata la sopravvivenza di *scaena* nel senso di 'pergolato', 'tettoia naturale formata dai rami degli alberi' nel latino tardo (cfr. Bernsdorff 1999, p. 68 che propone proprio il passo virgiliano come origine dell'uso).

⁸⁶ Tale stadio arcaico trova conferma in Ov. *ars* I 103-108, a proposito della scena del ratto delle Sabine: *tunc neque marmoreo pendebant vela theatro, || nec fuerant liquido pulpita rubra croco; || illic quas tulerant nemorosa Palatia, frondes || simpliciter positae, scaena sine arte fuit; || in gradibus sedit populus de caespite factis, || qualibet hirsutas fronde tegente comas*.

georg. III 23-25, relativo alla celebrazione del trionfo di Ottaviano nel 29 a.C., cui abbiamo accennato di sfuggita al § 1. e che esaminiamo ora compiutamente:

Ad delubra iuvat caesosque videre iuvenços,
vel scaena ut versis discedat frontibus utque
purpurea intexti tollant aulaea Britanni.

25

Siamo qui di fronte ad una complessa e concisa descrizione di alcuni artifici scenici, in uso nel teatro del I secolo a.C., ma di origine ellenistica, che i commentatori, sulla scorta di Servio, hanno cercato di illustrare⁸⁷, pur rimanendo alcuni punti oscuri. In breve, il v. 24 si riferisce alle «scene mobili che [...] si aggiungevano e si sovrapponevano alla frontescena architettonica. [...] *versis frontibus* richiama le *machinae trigonae* [sic] (Vitruv. 5, 6, 8), quinte girevoli a forma di prisma triangolare, dipinte con scenografie diverse su ogni faccia [...]; mentre *scaena ... discedat* allude alla sostituzione dei fondali dipinti sovrapposti»⁸⁸.

Sui Britanni che sollevano il sipario (*aulaea*) al v. 25 si può ricorrere ancora a Servio: *hoc secundum historiam est locutus. Nam Augustus postquam vicit Britanniam, plurimos de captivis, quos adduxerat, donavit ad officia theatrialia. Dedit etiam aulaea, id est velamina, in quibus depinxerat victorias suas et quemadmodum Britanni, ab eo donati, eadem vela portarent, quae re vera portare consueverant: quam rem mira expressit ambiguitate, dicens 'intexti tollant'; nam in velis ipsi erant picti, qui eadem vela portabant* (georg. III 25)⁸⁹.

Virgilio conosceva dunque per esperienza diretta il funzionamento delle *machinae versatiles trigonae* vitruviane ed aveva apprezzato il ricorso ad immagini dipinte o intessute sia sul sipario sia sulle *frontes* delle quinte mobili: quest'insistenza sul dato pittorico ha spinto alcuni a cercare proprio nella pittura parietale romana esempi che potessero in qualche modo aver ispirato la *scaena* dell'*Eneide*: a parte alcuni tentativi di minor successo⁹⁰, si è formato

⁸⁷ Rinvio solo a Mynors 1990, p. 183 (con bibliografia) e Scagliarini Corlàita 1990, p. 58.

⁸⁸ Scagliarini Corlàita 1990, p. 58. La spiegazione è già in Serv. georg. III 24: *scaena autem quae fiebat, aut versilis erat aut ductilis: versilis tunc erat, cum subito tota machinis quibusdam convertebatur et aliam picturae faciem ostendebat; ductilis tunc, cum tractis tabulatis hac atque illac species picturae nudabatur interior*. Il passo citato di Vitruvio è il seguente: *Ipsae autem scaenae suas habent rationes explicitas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περίκταρος dicunt ab eo, quod machinae sunt in his locis versatiles trigonae habentes singulares species ornatationis, quae, cum aut fabularum mutationes sunt futurae seu deorum adventus, cum tonitribus repentinis [ea] versentur mutantque speciem ornatationis in frontes*. Sulle περίκταροι («machines for changing the scene on the stage», LSJ) cfr. Plut. mor. 348e e Poll. IV 126-131.

⁸⁹ Le scene di vittoria in Britannia sono forse una gratuita inserzione di Servio, ma sull'«illusione ottica» dei Britanni che sembrano sollevare il sipario su cui sono ricamati vi è accordo tra i commentatori (cfr. *supra* n. 87).

⁹⁰ Schnayder 1930, pp. 59-70 fu forse il primo a porre in stretto rapporto la nostra *ekphrasis* con

negli ultimi decenni un certo consenso⁹¹ intorno ad un notissimo passo di Vitruvio, immediatamente successivo a quello citato *supra* alla n. 88, in cui si menzionano regge come scenario adatto alle tragedie, case 'borghesi' per le commedie ed infine alberi, grotte e montagne come sfondo dei drammi satireschi: *genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum* ('balconi') *habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione, communium aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus in topeodis* ('scene di paesaggio?')⁹² *speciem deformatis* (Vitr. V 6, 9).

Già prima che s'istituisse un collegamento tra la *scaena* di Virgilio e le *satyricae scaenae* di Vitruvio⁹³, un riscontro archeologico a queste ultime era stato reperito negli affreschi di II stile (60 a.C. circa) del *cubiculum* M della villa di P. Fannius Synistor a Boscoreale, ora al Metropolitan Museum di New York, i quali sono stati riconosciuti come imitazioni di fondali teatrali ellenistici⁹⁴. L'istituzione di un collegamento tra l'*Eneide* e Boscoreale, attraverso il *medium comparationis* di Vitruvio, ha permesso di vedere nell'affresco campano ritenuto corrispondente alla *scaena satyrica* vitruviana (fig. 1)⁹⁵ la tipologia formale, se

le pitture di paesaggio di Pompei e dell'Esquilino, collocandole tra le fonti accanto ad Omero. Lavagne 1988, p. 79 segue la medesima via per la *Nympharum domus* del v. 168, in rapporto con le raffigurazioni greche della grotta di Pan o delle Ninfe: «évoquer chez ses lecteurs des réminiscences littéraires, mais aussi des souvenirs visuels plastiques, fournis par ces reliefs antiques ou par leurs copies romaines». Leach 1988, p. 29 propone infine una triangolazione *Eneide-Odissea*-affreschi dell'Esquilino per meglio comprendere se Virgilio intendesse rappresentare lo spazio descritto come un insieme unitario strutturato o come diversi elementi autonomi. Tra i quadri dell'Esquilino, di soggetto odissiaco, quello relativo ai Lestrigoni presenta in effetti una grotta sovrastata da rocce a strapiombo con alberi, simile per certi versi a quella virgiliana.

⁹¹ A partire almeno da Austin 1971, p. 73: «He has transferred *scaena* from its normal use to describe natural 'scenery', an original idea which has no parallel in classical Latin. He seems to wish to stress the almost theatrically spectacular appearance of this line of trees on the cliff, so vivid that they might be painted in, like stage-scenery of the kind that Vitruvius mentions in connection with satyric *scaenae* (5.6.9. [...]). He could have seen such 'scenery' in villa murals, among the subjects of which Vitruvius lists (7.5.2).».

⁹² Il termine è *hapax*: l'*OLD* rinvia al greco τοπεώδης, che però non è attestato né sul TLG né dal LSJ.

⁹³ *Arboribus* = *silvae* e *nemus*, *speluncis* = *antrum*; *montibus* = *scopuli* e *rupes*.

⁹⁴ Schefold 1952, p. 162. La bibliografia su questi affreschi è ingente: mi limito a segnalare (oltre ai classici Rostowzew 1911, pp. 139-145, Schefold 1952 e Rouveret 1989) Beyen 1957 e Schefold 1960, pp. 87-96 (che hanno prospettato l'ipotesi di un'origine della pittura romana da scenari teatrali e da miniature ellenistiche, il tutto reinterpretato nello spirito romano), Peters 1963, pp. 12-19 (con bibliografia); 60-61; 64 e Torelli 2003. Il contributo più innovativo (e quindi più discusso) resta però Sauron 1994, pp. 374-430, su cui cfr. *infra* n. 96.

⁹⁵ Una grotta naturale con una fonte al suo interno, edera ed uccellini all'ingresso ed un pergolato al di sopra.

non il modello preciso, cui Virgilio si sarebbe ispirato per la propria *ekphrasis*. L'identificazione può essere considerata la seconda prova, di natura archeologica, a sostegno dell'interpretazione pittorica di *scaena* in I 164.

Ricapitoliamo: l'uso innovativo di *scaena* in Verg. *Aen.* I 164 è stato inteso come allusione coloristico-pittorica alla scena teatrale, nella sua forma arcaica di semplice *inumbatio*, ed ai *pinakes*, dipinti sulle quinte mobili o sul sipario dei teatri (di cui resta testimonianza nelle *Georgiche*); grazie all'autorità di Vitruvio sono state individuate in particolare come modello le raffigurazioni naturalistiche riconducibili ai fondali dei drammi satireschi, di cui esisterebbe un esempio affrescato nella villa di Boscoreale.

In questa ricostruzione vi sono però diversi passaggi che non convincono: a parte il fatto che è stata messa autorevolmente in dubbio la pertinenza stessa delle raffigurazioni di Boscoreale al 'genere' dei fondali scenici⁹⁶, le somiglianze dell'affresco di fig. 1 con l'*ekphrasis* virgiliana sono scarse e superficiali: edera, pergolato ed uccelli non hanno riscontro, le *aguae dulces* appaiono come pesante manufatto, vien meno la contrapposizione tra *antrum* ameno e *scaena* inamena, mancano il mare, l'approdo, i sedili e soprattutto *silvae* e *nemus*, dalla cui funzione coloristica e di *inumbatio* aveva preso spunto la riflessione iniziale di Servio. Se anche si volessero rifiutare come pedanti ed ipercritiche queste osservazioni sull'affresco⁹⁷, resta l'obiezione più grave, che coinvolge anche Vitruvio: in un tessuto di richiami intertestuali e simbologie psicologiche così controllato qual è quello della nostra *ekphrasis*, un'allusione ad un 'dramma satiresco' suona del tutto stonata e fuori luogo, anche qualora si volesse invocare la libertà del poeta nel ridefinire e risemantizzare in un nuovo contesto elementi sparsi assunti da luoghi e generi diversi⁹⁸. Infine, mentre E.W. Leach ha mostrato (cfr. *supra* §§ 2. e 3.3.) l'attenzione di Virgilio nel rendere la spazialità direi quasi architettonica della descrizione, nel senso sia della profondità (*secessus* - *antrum*) sia dell'altezza (*aequora* - *scoopuli*), appare strano che la scelta di un termine così innovativo come *scaena*

⁹⁶ Sauron 1994, pp. 374-430 analizza compiutamente il ciclo del *cubiculum* M, avanzando forti dubbi sull'interpretazione tradizionale: «les fresque du *cubiculum* ne prétendaient pas montrer une véritable *scene*, car, même en imaginant que les onze *pinakes* du *cubiculum* fussent alignés devant une *orchestra* [...], le mélange des *tria genera scaenarum* l'aurait découragé d'interpréter ce décor dans la voie du réalisme et l'aurait incité à s'engager sur celle du symbolisme» (p. 380). Esula dai compiti del presente studio l'analisi dell'interpretazione simbolico-filosofica che lo studioso francese propone (una complessa cosmologia allusiva d'impronta platonico-pitagorica, che, per quanto concerne l'affresco di fig. 1, presunta fondale del dramma satiresco, vedrebbe invece l'opposizione verticale Terra-Cielo, umido-secco e caldo-freddo; le due 'volte' sovrapposte, quella della caverna e quella del pergolato, costituirebbero una «allusion évidente au système des sphères concentriques qui constituent le *mundus*», p. 391).

⁹⁷ L'affresco del *cubiculum* M, in fin dei conti, non sarebbe che una delle possibili realizzazioni delle scene satiriche: nulla obbliga a pensare che esse fossero tutte uguali.

⁹⁸ Sono consapevole di sconfinare qui in un campo molto delicato e discusso dalla critica virgiliana più moderna: sul 'sovertimento' prodotto dall'intertestualità, alle considerazioni a suo tempo provocatorie di Lyne 1994, pp. 187-194; 201-204 preferisco quelle 'inattuali' di Fernandelli 2003, pp. 37-54.

comporti invece, in controtendenza, l'appiattimento bidimensionale delle pitture di paesaggio usate come fondali teatrali.

Torniamo quindi indietro al nostro punto di partenza, Servio, ed alla sua seconda opzione, sinora lasciata cadere: *postea tabulata componere coeperunt in modum parietis*. Proviamo cioè ad interpretare *scaena* non in senso pittorico bidimensionale, ma architettonico e tridimensionale: non pensiamo agli effetti coloristici di *silvae* e *nemus*, ma alla loro collocazione spaziale, sulla cima del 'muro di fondo', una parete a picco che racchiude il fiordo e che funge da «cornice scenica» e da «inquadratura»⁹⁹ per i Troiani, che vi entrano *come uno spettatore entra in un teatro romano 'classico'*. Proponendo questa interpretazione, ad onor del vero, non faccio che raccogliere una suggestione lanciata più di un secolo fa da Conington¹⁰⁰: «'Scaena' was the wall which closed the stage behind [...]; here it is that which closes the view. 'A background of waving woods'. It is difficult to say whether Virg. had in his thoughts the primitive 'scaena', which Ovid (A. A. 1. 106) describes as formed of boughs (σκηνή, ἀπὸ τῆς σκιῶς, Serv.), or whether he is thinking merely of the form of an ordinary theatre» (il corsivo è mio)¹⁰¹.

Questa proposta mi pare stimolante anche perché, proprio durante la vita di Virgilio, la *frons scaenae* del teatro romano stava acquisendo la sua forma definitiva e canonica, 'classica'¹⁰², appunto, come la conosciamo dai

⁹⁹ Cfr. *supra* n. 2.

¹⁰⁰ Conington 1881⁴, *ad l.*

¹⁰¹ Il passo di Ovidio citato è riportato *supra* alla n. 86. Con la consueta prolissità, anche Henry 1878, p. 460 giunse alla medesima intuizione, enumerando quattro motivi che giustificano l'uso di *scaena*: «(a), because it shuts in and circumscribes your prospect; (b), because it surrounds and is raised high above the flat water, corresponding to the stage on which the actors tread; and (c), because the entrance to it is between rupes corresponding to the walls of that part of the theatre which contains the spectators; but, above all, it is a *scaena* because (d) it consists entirely of rocky banks *thickly wooded*»; mentre (d) rinvia all'*umbraculum*, le prime tre motivazioni sono in linea con quanto qui sostenuto. Ribadisco a questo punto il mio debito di riconoscenza con Gilles Sauron, che è stato prodigo con me di suggerimenti per posta elettronica relativi al teatro di età augustea.

¹⁰² La conoscenza di questo nuovo assetto da parte del poeta è dimostrata al di là di ogni dubbio dalla menzione del colonnato nel teatro di Cartagine (*immanisque columnas* || *rupibus excidunt, scaenis decora apta futuris*, *Aen.* I 428-429, cfr. *supra* n. 6). Più difficile invece stabilire in quale o in quali edifici egli avesse potuto ammirarlo: il prototipo dell'esterica augustea fu il teatro di Marcello, terminato, già si è detto (cfr. *supra* n. 7), solo dopo la morte del poeta. Egli ebbe forse occasione di visitarlo durante i lavori, ma certamente vide la nuova *frons scaenae* del teatro di Pompeo, restaurato da Augusto nel 32, in base ai nuovi dettami costruttivi d'età imperiale secondo Gros 1987 e Sauron 1994, p. 276 n. 136 (in Suet. *Aug.* 31, 9, *Pompeii quoque statuum contra theatri eius regiam marmoreo iano superposuit translatae et curia, in qua C. Caesar fuerat occisus*, i due studiosi rifiutano l'interpretazione tradizionale di *contra theatri eius regiam* come «di fronte alla galleria contigua al teatro» ed intendono «di fronte alla porta centrale della *frons scaenae*», che così risulterebbe costituita non più da *tabulata*, ma da un elevato architettonico di pregio). Infine, già il teatro provvisorio di Marco Emilio Scauro (questore forse nel 66, edile nel 58, pretore nel 56 e difeso da Cicerone nel 54 in un processo per concussione), costruito nel 58, aveva una *scaena triplex*, come ricordava Plinio il Vecchio (XXXVI 114), ancora sdegnato per lo spreco inutili di materiali preziosi: *in aedilitate hic sua fecit opus maximum omnium, quae unquam fuere humana manu facta, non temporaria mora, verum etiam aeternitatis destinatione. Theatrum hoc fuit; scaena ei tri-*

ruineri di molti siti archeologici, tra i quali ho riportato in fig. 2 l'esempio forse più imponente, quello del teatro di Orange, costruito all'inizio del I secolo d.C. La *frons scaenae* divenne un maestoso muro di fondo, decorato da spettacolari colonnati (di solito tre ordini sovrapposti) e da nicchioni, spesso – proprio come ad Orange – chiuso ai lati da due avancorpi. Negli spazi tra le colonne si ponevano statue e nella nicchia centrale, in posizione dominante, quella del *princeps*¹⁰³. Rispetto ai *genera scaenarum tria* di Vitruvio, la 'nuova' *frons scaenae* assolutizza la tipologia tragica (*columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus*), facendo sparire le altre due¹⁰⁴. Non solo: l'ispezione dei siti meglio conservati mostra che non erano previsti sostegni per esporre *pegmata*, *tabulata* o *pinakes* dipinti sul colonnato¹⁰⁵, così da modificare l'aspetto, che quindi restava sempre il medesimo¹⁰⁶. Ognuno vede che si trattava di una autentica rivoluzione, costruttiva ed estetica, rispetto alla scena *ductilis* o *versilis* ancora ellenistica descritta in *georg.* III 24-25: tale rivoluzione, in linea con la montante ideologia imperiale, cercava effetti di grandiosità ed imponentza architettonica, stimolava la suggestione (ed anche la soggezione) del pubblico, preferiva un classicismo statico e tradizionale alla vivacità dei cambi di scena, la concretezza della pietra e del marmo alla provvisorietà dinamica delle *machinae trigonae* e dei *tabulata*, infine l'architettura e la scultura alla pittura. Era quindi nello 'spirito del tempo' sentire un'alta ed imponente parete di fondo che chiudeva uno spazio naturale circoscritto come una *frons scaenae* teatrale ed è probabile che il pubblico del tempo cogliesse immediatamente il rapporto metaforico suggerito da Virgilio¹⁰⁷:

plex in altitudinem CCCLX columnarum in ea civitate, quae sex Hymettias non tulerat sine probro civis amplissimi. Ima pars scaenae e marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabulis inauratis; columnae, ut diximus, imae duodequadragenum pedum.

¹⁰³ Nella vasta bibliografia sul teatro a Roma segnalo Rawson 1985, Gros 1987, Rawson 1987 e Sauron 1994, pp. 536-565; 594-595.

¹⁰⁴ P. Gros parla di «pétrification du genre tragique». Recentemente, Klar 2006 ha proposto di vedere alla base di questo processo evolutivo – già nel II secolo a.C. – la volontà dei generali romani vittoriosi di esporre al pubblico nei *ludi votivi* il bottino delle campagne in oriente. La *frons scaenae* triplice ed i colonnati sarebbero quindi nati, per rappresentazioni straordinarie di *fabulae praetextae*, come scenografico 'espositore' della statuarie raziata.

¹⁰⁵ Cfr. Sauron 1994, pp. 541-553. La *frons scaenae* del teatro di Scauro del 58 a.C., nonostante fosse architettonica (cfr. *supra* n. 102), prevedeva ancora l'uso di *pinakes*, come attesta Plinio il Vecchio (XXXVI 114): *relicus apparatus tantus Attalica veste, tabulis pictis, cetero chorag<i>o fuit.*

¹⁰⁶ Per ricostruire la *frons scaenae* integrando idealmente i ruderi esistenti (di Orange, ma anche di Merida o di Palmira), si pensi alla scena fissa dei teatri italiani del Rinascimento, come il Teatro Olimpico di Vicenza (cfr. Cappelletto 2000).

¹⁰⁷ Mi pare che il senso di *scaena* sia piuttosto sintetico. Se si volessero però cercare delle corrispondenze analitiche, non si faticerebbe ad identificare gli *scopuli* con i due avancorpi laterali, l'*antrum* con la nicchia centrale della scena, le *silvae* ed il *nemus* con i colonnati della *frons scaenae*, la cui alternanza di luci ed ombre, di pieni e vuoti dovette avere effetti coloristici non dissimili da quelli descritti da Virgilio. Il paragone tra un paesaggio ed un teatro non è frequente, ma è pur sempre attestato nel latino classico: G. Sauron mi segnala Alicarnasso in *Vitr.* II 8, 11 ed il Campo di Marte in *Str.* V 3, 8; ancora più calzante con il *secessus* dell'*Eneide* mi pare la villa toscana di Plinio il Giovane: *regio-*

C'è un luogo in un'insenatura profonda: un'isola crea un porto,
opponendo all'alto mare i suoi fianchi: ogni flutto contro di essi 160
s'infrange, spezzandosi in onde più piccole.

A destra ed a sinistra si ergono, minacciosi verso il cielo, vasti dirupi
ed un duplice scoglio, ma, al riparo di queste cime, tace al sicuro¹⁰⁸
la distesa del mare; ecco allora al di sopra un fondale di alberi
tremolanti, un nero bosco incombe con orrida ombra. 165

Dalla parte opposta dei due scogli sospesi, una grotta;
al suo interno acqua dolce e sedili in pietra viva,
dimora di Ninfe. Qui nessun ormeggio lega
le stanche navi, nessun'ancora le trattiene con il suo appiglio ritorto.

6. Conclusioni

In primo luogo, distinguere in *Aen.* I 162-169 due diverse tipologie descrittive – un paesaggio 'eroico' che sovrasta e circonda il *locus amoenus* – non costituisce un esercizio teorico (quindi anche sterile e fine a se stesso) di catalogazione di descrizioni, compiuto, per così dire, 'per il piacer di porle in lista'; esso offre un contributo forse decisivo per comprendere la reale 'atmosfera' del brano, eliminando alcune aporie interpretative e confermando la tesi già di Pöschl e Leach (§ 3.3.) sulla giustapposizione di due sequenze descrittive dalle opposte valenze simboliche. Le altre interpretazioni avanzate si spiegano allora come frutto di una scorretta sovrapposizione delle due tipologie, che ha portato alcuni, da una parte, a rendere boschi e rupi omogenei all'atmosfera di pace del *locus amoenus* sottostante (§ 3.1.) e, dall'altra, studiosi come Bohn e Lavagne a negare l'amenità della grotta a vantaggio dell'inquietudine provocata dal 'paesaggio eroico' incumbente (§ 3.2.).

In secondo luogo, la mia proposta di vedere nell'uso di *scaena* in *Aen.* I 164 un'allusione all'imponente *frons scaenae* di tipo tragico, pietrificata e disposta su tre ordini, che s'impone a Roma in età augustea, ha il pregio di non comportare incongrui rinvii alle scenografie pittoriche del dramma satiresco; corrisponde perfettamente alla costruzione tridimensionale ed architettonica che gli studiosi hanno da tempo riconosciuto all'*ekphrasis* virgiliana nel suo complesso; non presuppone nel poeta esperienze visive e conoscenze tecniche diverse da quelle attestate pochi versi dopo nell'*ekphrasis* del teatro di

nis forma pulcherrima. Imaginare amphitheatrum aliquod immensum, et quale sola rerum natura possit effingere. Lata et diffusa planities montibus cingitur, montes summa sui parte procera nemora et antiqua habent (epist. V 6, 7).

¹⁰⁸ Intendo *tuta* nel senso passivo di «protected from danger or harm, safe, secure» (*OLD*), ma sono conscio che anche il valore attivo di «protettivo», «rassicurante» («affording shelter or protection», *OLD*) è coerente con il contesto e con l'atmosfera dell'*ekphrasis*: sulla questione cfr. Martina 1987, ad l.

Cartagine (I 427-429); mostra un Virgilio attentissimo all'evoluzione del teatro – non solo come genere letterario, ma come tipologia costruttiva –, evoluzione che ben si coglie nel passaggio dalla *frons scaenae* mobile e giocata sugli effetti pittorici e coloristici di *georg.* III 24-25 alle due architettoniche e pietrificate del I libro dell'*Eneide*.

Credo pertanto che tra gli «elementi tematici che anticipano, nel corso dell'episodio cartaginese, l'affermarsi di una tragedia (tra questi: l'anacronismo del teatro in costruzione nel libro I)»¹⁰⁹ vada collocata anche la *scaena* di I 164 – 'eroica' come tipologia di paesaggio, 'tragica' come richiamo all'architettura.

BIBLIOGRAFIA

- Austin 1971 = *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus*, with a Commentary by R.G. Austin, Oxford 1971.
- Barchiesi 1987 = M. Barchiesi, *Il testo e il tempo. Studi su Dante e Flaubert*, Urbino 1987.
- Bernsdorff 1999 = H. Bernsdorff, *Scaenalis* (CE 1559, 11), ZPE 127 (1999), pp. 67-68.
- Beyen 1957 = H.G. Beyen, *The Wall-Decoration of the cubiculum of the villa of P. Fannius Synistor near Boscoreale in its Relation to Ancient Stage-Painting*, Mnemosyne 10 (1957), pp. 147-153.
- Bohn 1965 = R. Bohn, *Untersuchungen über das Motiv des 'gelobten Landes' in Vergils Aeneis und im Alten Testament*, Diss. Freiburg im Brig., Bonn 1965.
- Bonjour 1975 = M. Bonjour, *Terre natale. Études sur une composante affective du patriotisme romain*, Paris 1975.
- Buchheit 1963 = V. Buchheit, *Vergil über die Sendung Roms. Untersuchungen zum Bellum Poenicum und zur Aeneis*, Heidelberg 1963.
- Cappelletto 2000 = C. Cappelletto, *La cornice teatrale. Considerazioni sulla cornice come strumento generativo dello spazio della rappresentazione scenica e suo indice di riconoscimento*, Le parole della filosofia 3 (2000), http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/cccorn.htm
- Cartault 1926 = A. Cartault, *L'art de Virgile dans l'Énéide*, I, Paris 1926.
- Conington 1881⁴ = *P. Vergili Maronis Opera*, with a Commentary by J. Conington, Revised by H. Nettleship, I, London 1881⁴.
- Constans 1933 = L.-A. Constans, *Tulliana. Observations critiques sur quelques lettres de Cicéron*, REL 11 (1933), pp. 129-152.
- Conway 1935 = *P. Vergili Maronis Aeneidos liber primus*, Edited with Notes by R.S. Conway, Cambridge 1935.
- Cova 1972 = P.V. Cova, *Arte allusiva e stilizzazione retorica nelle lettere di Plinio*, Aevum 46 (1972), pp. 16-36.
- Cupaiuolo 1957 = *Eneide*, passi scelti a cura di F. Cupaiuolo, Milano-Messina 1957.

¹⁰⁹ Fernandelli 2002a, p. 157 n. 49 (cfr. anche p. 155: «l'insolita invenzione della similitudine teatrale dei vv. 469-73 va dunque valutata all'interno della struttura poetica [...] che già ha elaborato la combinazione di temi, mezzi ed effetti propri dei due generi»; Fernandelli 2002b, pp. 1-11).

- Della Corte 1972 = F. Della Corte, *La mappa dell'Eneide*, Firenze 1972.
- Elliger 1975 = W. Elliger, *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin-New York 1975.
- Fernandelli 2002a = M. Fernandelli, *Come sulle scene. Eneide IV e la tragedia*, Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione classica A. Rostagni di Torino n.s. 1 (2002), pp. 141-211.
- Fernandelli 2002b = M. Fernandelli, *Banchetto a teatro e teatro a banchetto: presenze dello Ione di Euripide nel libro I dell'Eneide*, *Orpheus* 23 (2002), pp. 1-28.
- Fernandelli 2003 = M. Fernandelli, *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro IV dell'Eneide*, in L. Cristante - A. Tessier (curr.), *Incontri triestini di filologia classica* 2 (2002-2003), Trieste 2003, pp. 1-54.
- Fowler 1991 = D.P. Fowler, *Narrate and Describe: the Problem of Ekphrasis*, *JRS* 81 (1991), pp. 31-33.
- Freymans 1909 = G. Freymans, *Les descriptions dans le I chant de l'Énéide*, *Bull. Mus. Belg.* 13 (1909), pp. 217-226.
- Gallais - Thomas 1997 = P. Gallais - J. Thomas, *L'arbre et la forêt dans l'Énéide et l'Énéas. De la psyché antique à la psyché médiévale*, Genève 1997 (rec. Euphrosyne 26, 1998, pp. 537-538, S. Bex; *Latomus* 59, 2000, pp. 463-464, A. Deremetz).
- Garbarino 1992 = G. Garbarino, *L'Eneide nella tradizione epica greca e latina*, Torino 1992.
- Gelsomino 1988 = R. Gelsomino, *Selva*, in *EVIV* (1988), pp. 757-760.
- Gíslason 1937 = J. Gíslason, *Die Naturschilderungen und Naturgleichnisse in Vergils Aeneis*, Diss., Münster 1937.
- Goelzer 1952³ = *Virgile. Énéide*, texte établi par H. Goelzer et traduit par A. Bellessort, I, Paris 1952³.
- Goldberg 1998 = S.M. Goldberg, *Plautus on the Palatine*, *JRS* 88 (1998), pp. 1-20.
- Gros 1987 = P. Gros, *La fonction symbolique des édifices théâtraux dans le paysage urbain de la Rome augustéenne*, in *L'urbs. Espace urbain et histoire (I s. ap. J.C.)*, *Actes du colloque international organisé par la Centre national de la recherche scientifique et l'École française de Rome (Rome, 8-12 mai 1985)*, Roma 1987, pp. 319-346.
- Hardie 1997 = P. Hardie, *Virgil and Tragedy*, in C. Martindale (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge 1997, pp. 312-326.
- Harrison 1989 = E.L. Harrison, *The Tragedy of Dido*, *EMC* 33 (1989), pp. 1-21.
- Heinze 1915³ = R. Heinze, *Virgils epische Technik*, Leipzig-Berlin 1915³ (rist. Darmstadt 1982).
- Henry 1878 = J. Henry, *Aeneideia*, I, London 1878 (rist. Hild Sheim 1969).
- Heyne 1832⁴ = *P. Vergili Maronis Opera*, varietate lectionis et perpetua adnotatione illustrata a Chz.C. Heyne, II, Lipsiae-Londini 1832⁴ (rist. Hildesheim 1968).
- Hölsken 1959 = H.-G. Hölsken, *Beobachtungen zur Landschaftsgestaltung römischer Dichter*, Diss., Freiburg im Breisgau 1959.
- Klar 2006 = L. Klar, *The Origins of the Roman Scaenae Frons and the Architecture of Triumphal Games in the Second Century B.C.*, in S. Dillon - K.E. Welch (edd.), *Representations of War in Ancient Rome*, Cambridge 2006, pp. 162-183.
- Knauer 1964 = G.N. Knauer, *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Virgils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964.
- Koch 1904 = G. Koch, *Zur vergleichenden Behandlung von Aeneis I, 157-222 und Odyssee X, 135-186*, Progr., Eisenach 1904.

- Lavagne 1988 = H. Lavagne, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Roma 1988.
- Leach 1988 = E.W. Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representation of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988.
- Lyne 1994 = R.O.A.M. Lyne, *Vergil's Aeneid: Subversion by Intertextuality. Catullus 66. 39-40 and Other Examples*, G&R 41 (1994), pp. 187-204 (ora in *Collected Papers on Latin Poetry*, Oxford 2007, pp. 167-183).
- Malaspina 1990 = Erm. Malaspina, *La Valle di Tempe: descrizione geografica, modelli letterari e archetipi del locus amoenus*, StudUrb (B) 63 (1990), pp. 105-135.
- Malaspina 1994 = Erm. Malaspina, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, Aufidus 23 (1994), pp. 7-22.
- Malaspina 2000 = Erm. Malaspina, *Nemus come toponimo dei Colli Albani e le differenze verborum tardoantiche*, in J.R. Brandt, A.-M. Leander Touati - J. Zahle (edd.), *Nemi - status quo. Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana. Acts of a Seminar Arranged by Soprintendenza Archeologica per il Lazio, Accademia di Danimarca, Institutum Romanum Finlandiae, Istituto di Norvegia in Roma, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma (Accademia di Danimarca, Oct. 2-3, 1997)*, Roma 2000, pp. 145-152.
- Malaspina 2004 = Erm. Malaspina, *Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina*, in L. Cristante - A. Tessier (curr.), *Incontri triestini di filologia classica 3 (2003-2004)*, Trieste 2004, pp. 97-118.
- Martina 1987 = *Eneide I*, a cura di M. Martina, Firenze 1987.
- Martina 1990 = A. Martina, *Teatro latino*, in EVV, (1990), pp. 59-63.
- Mugellesi 1973 = R. Mugellesi, *Il senso della natura in Seneca tragico*, in *Argentea aetas. In memoriam E. V. Marmorale*, Genova 1973, pp. 29-66.
- Mynors 1990 = *Virgil. Georgics*, Edited with a Commentary by R.A.B. Mynors, Oxford 1990.
- Nelis 2001 = D. Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001.
- Nicoll 1971 = A. Nicoll, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma 1971.
- Paratore 1978 = *Virgilio. Eneide*, a cura di E. Paratore, traduzione di L. Canali, I, Milano 1978.
- Peters 1963 = W.J.T. Peters, *Landscape in Roman Campanian Mural Paintings*, Assen 1963.
- Petrone 1988 = G. Petrone, *Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco*, Aufidus 5 (1988), pp. 3-18.
- Pöschl 1964² = V. Pöschl, *Die Dichtkunst Vergils*, Wien 1964².
- Pöschl 1985 = V. Pöschl, rec. a Thomas 1981, *Gnomon* 57 (1985), pp. 229-234.
- Ravenna 1985 = G. Ravenna, *Ekphrasis*, in EVII (1985), pp. 183-185.
- Ravenna 2006 = G. Ravenna, *Per l'identità di ekphrasis*, in L. Cristante (cur.), *Incontri triestini di filologia classica 4 (2004-2005)*, Trieste 2006, pp. 21-30.
- Rawson 1985 = E. Rawson, *Theatrical Life in Republican Rome and Italy*, PBSR 53 (1985), pp. 97-113.
- Rawson 1987 = E. Rawson, *Discrimina ordinum: the lex Julia theatralis*, PBSR 55 (1987), pp. 83-114.

- Reeker 1971 = H.D. Reeker, *Die Landschaft in der Aeneis*, Hildesheim-New York 1971.
- Rostagni 1961 = *L'Eneide*, a cura di A. Rostagni, I, Milano 1961.
- Rostowzew 1911 = M. Rostowzew, *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, MDAI(R) 26 (1911), pp. 1-185.
- Rouveret 1989 = A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V siècle av. J.C. - I siècle ap. J.C.)*, Rome 1989.
- Sauron 1994 = G. Sauron, *Quis Deum? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses a Rome a la fin de la République et au début du Principat*, Rome 1994.
- Scagliarini Corlàita 1990 = D. Scagliarini Corlàita, *Teatro*, in EVV (1990), pp. 56-59.
- Schefold 1952 = K. Schefold, *Pompeianische Malerei, Sinn und Ideengeschichte*, Basel 1952.
- Schefold 1960 = K. Schefold, *Origin of Roman Landscape Painting*, ArtBullet 42 (1960), pp. 87-96.
- Schiesaro 1985 = A. Schiesaro, *Il «locus horridus» nelle «Metamorfosi» di Apuleio*, Maia 37 (1985), pp. 211-223.
- Schnayder 1930 = G. Schnayder, *De portus libyci descriptione Vergiliana (Aen. I, 159 ss.)*, in *Commentationes Vergilianae*, Cracoviae 1930, pp. 40-77.
- Schönbeck 1962 = C. Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss., Heidelberg 1962.
- Segal 1981 = C.P. Segal, *Art and the Hero: Participation, Detachment, and Narrative Point of View in Aeneid I*, Arethusa 14 (1981), pp. 67-84.
- Thomas 1981 = J. Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'Énéide*, Paris 1981.
- Thomas 2001 = E.J. Thomas, *Into the Woods: Art and Nature in the 'Aeneid'*, Diss. Columbia University, New York 2001.
- Torelli 2003 = M. Torelli, *The Frescoes of the Great Hall of the Villa at Boscoreale: Iconography and Politics*, in D. Braund - Ch. Gill (edd.), *Myth, History and Culture in Republican Rome. Studies in Honour of T.P. Wiseman*, Exeter 2003, pp. 217-256.
- Traina 1984 = A. Traina, *L'universo immaginario di Virgilio (L'Eneide fra psicocritica e mitocritica)*, RFIC 112 (1984), pp. 244-250.
- Wagenvoort 1956 = H. Wagenvoort, *Fas sit vidisse*, in Id., *Studies in Roman Literature, Culture and Religion*, Leiden 1956, pp. 184-192 (già in W.J. Kooiman - J.M. von Veen (edd.), *Pro regno, pro sanctuario. Een bundel studies en bijdragen van vrienden en vereerders van G. van der Leeuw*, Nijkerk 1951, pp. 533-539).
- Weidner 1869 = A. Weidner, *Commentar zu Vergils Aeneis I und II*, Leipzig 1869.
- Weyland 1891 = P. Weyland, *Vergils Beschreibung des libyschen Hafens (Aen. I, 159-169)*, Progr., Gartz 1891.
- Williams 1968 = G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968.
- Williams 1972 = *The Aeneid of Virgil*, Edited with Introduction and Notes by R.D. Williams, Glasgow 1972.
- Witek 2006 = F. Witek, *Vergils Landschaften. Versuch einer Typologie literarischer Landschaft*, Hildesheim-Zürich-New York 2006.

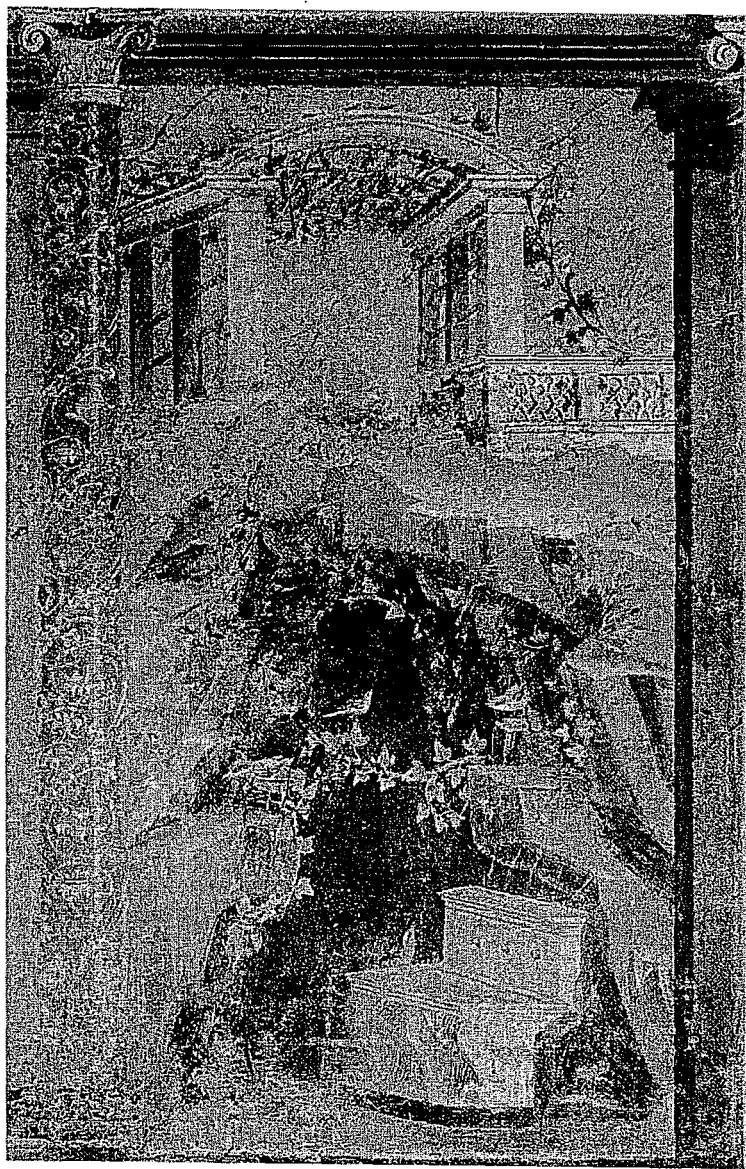


fig. 1: particolare della parete di fondo del *cubiculum* M della villa di P. Fannius Synistor a Boscoreale, ora al Metropolitan Museum di New York. Il paesaggio è stato identificato come esempio di *scaena satyrica* secondo le indicazioni di Vitruv. V 6, 9

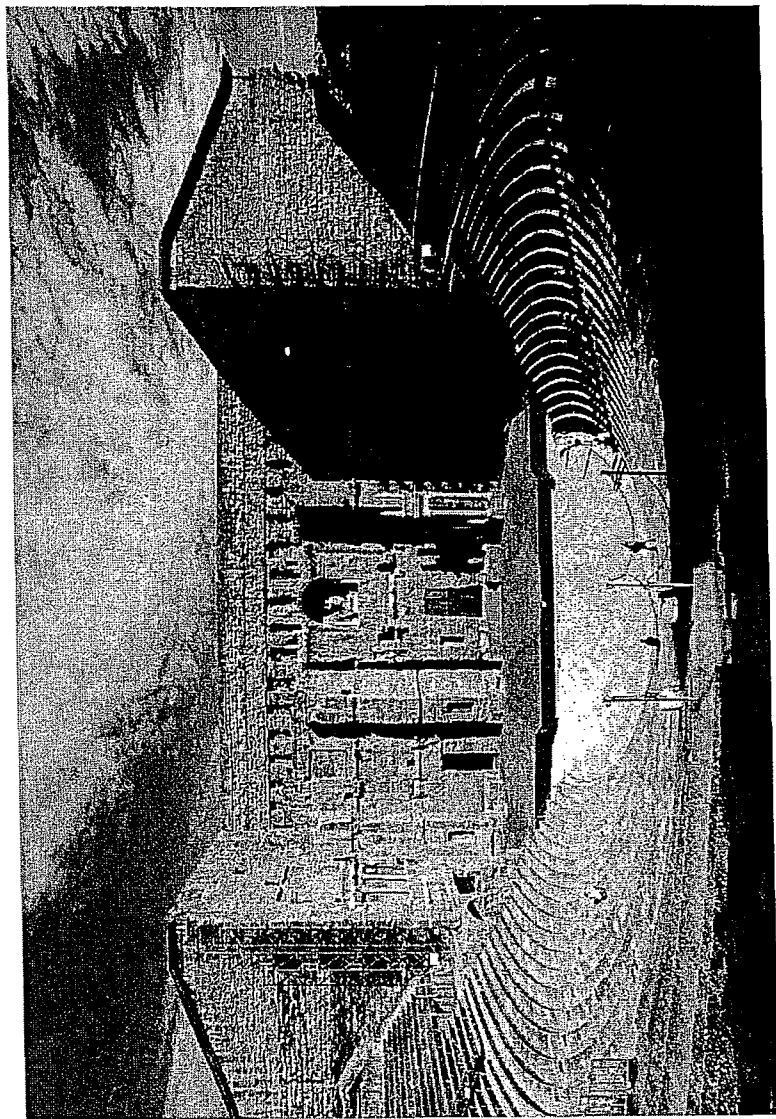


fig. 2: l'imponente *frons scaenae* del teatro di Orange, in Francia; dal 2006 essa è stata coperta con un tetto in *plexiglas* per ragioni statiche e funzionali (immagine per gentile concessione di Giovanni Latanzi, <http://www.archart.it/>)